NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 08226454 4

Digitized by Google

Aus neuer und neueſter Zeit.

Aus neuer und neuester Zeit.

(Der modernen Oper IX. Teil.)

Musikalische Kritiken und Schilderungen

von

Eduard Hanslick.

Zweite Auflage.

Berlin.
Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur.
1900.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
634533A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1922 L

Alle Rechte vorbehalten.

Inhaltsverzeichnis.

I. Abteilung.

Opern.

Seite

„Die Kriegsgefangene“ von Goldmark 1

„Die Königin von Saba“ von Goldmark 10

„Der Dämon“ von Rubinstein 17

Haydns „Apotheker“ und Lortzings „Opernprobe“ . . . 25

„Jolanthe“ von Tschaikowsky und Tschaikowskys „Erinnerungen“ 30

„Es war einmal“ von Zemlinsky 44

II. Abteilung.

Konzerte.

„Lucifer“ von P. Benoit 51

Zwei Orchesterkonzerte von Rabaud und d'Ollone . . . 57

Philharmonisches Konzert 70

„Festklänge“ von Liszt. — Rigaudon von Rameau. — Symphonieen von H. Goetz. — Fünf Gesänge von G. Mahler. — „Roma“ von Bizet. — „1812“ von Tschaikowsky.

Neue Orchesterwerke 80

„Aus Italien“ von R. Strauß. — „Die Waldtaube“ von Dvořak.

„Deborah“ von Händel 87

Chöre von S. Bach, Brahms und Mendelssohn . . . 94

III. Abteilung.

Kunst und Leben.

Seite

Drei musikalische Glückskinder (Mascagni, Perosi und Siegfried Wagner) 97
Gemeine, schädliche und gemeinschädliche Klavierspielerei . . 105
Der Streit um die Zwischenaktmusik 118
Musikfeinde 138
Ein Hamburger Jubiläum 150
Schweizer Musikerlebnisse 163

IV. Abteilung.

Bildnisse und Büsten.

Verdi 175
Hector Berlioz 197
Chopin 241
Franz Hauser 262
Jacques Fromental Halévy 294
Johann Strauß († 1899) 305

V. Abteilung.

W. J. von Wasielewski und Clara Schumann . . . 313
Billroth über Musik 336
Hans v. Bülows Briefe 348
Richard Wagner und Wendelin Weißheimer 367

I. Abteilung.

Opern.

„Die Kriegsgefangene."

Oper in zwei Akten von Karl Goldmark.

[Erste Aufführung im Hofoperntheater am 17. Januar 1899.]

Wir hätten es nimmermehr geglaubt, daß Achilles noch eine neueste Auferstehung feiern werde. Zahllos sind die Opern, welche im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert von den Helden des trojanischen Krieges lebten. Der letzte „Achilles", den wir selbst noch singen gehört, war der in Glucks „Iphigenie in Aulis". Man erzählt, es habe seine Kampf-Arie bei der ersten Pariser Aufführung (1774) so zündend gewirkt, daß die Offiziere im Parterre unwillkürlich ihre Säbel zogen. Als wir die Oper zuletzt in Wien hörten, dürften bloß einige Kritiker den Bleistift gezogen haben, um im Textbuch so etwas wie „langweilig" zu notieren. Seit mehr als hundert Jahren lassen unsere Opernkomponisten den Achilles samt seinen Kriegsgefährten völlig in Ruhe. Zunächst weil man es endlich überdrüssig geworden, immer nur diesen antiken

Helden auf der Opernbühne zu begegnen. Daneben wirkt aber als tiefer liegender Grund die moderne Anſchauung von dramatiſcher Wahrheit. In der alten italieniſchen Oper waren Achilles, Hektor, Agamemnon nur glänzende Aushängeſchilder für eine Reihe von 10 bis 20 Bravour-Arien, die ein Tenor oder auch Sopran aus ſeiner goldenen Rüſtung heraus über das Publikum ergoß. Hätte das äſthetiſche Empfinden jener Zeit eine ſtrenge Charakteriſierung der Perſonen und ihrer Umgebung gefordert, kein Jomelli oder Piccini würde an Achilles die Hand gelegt haben. Dieſes ungeſchriebene Geſetz dramatiſcher Wahrheit herrſcht aber heute, prinzipiell anerkannt und mehr oder weniger ſtreng befolgt, in der Opern-Kompoſition. Unſere Tondichter wiſſen, daß ihr Publikum nicht mehr den nächſtbeſten Triller-Virtuoſen als Achilles acceptiert. Ihn aber mit derſelben Glaubwürdigkeit muſikaliſch zu charakteriſieren, wie einen Don Juan, Saraſtro, Hüon, Hans Heiling oder eine andere ſagenhafte Geſtalt, bleibt eine ſchwer erfüllbare Forderung. Dennoch erſcheinen ſeit den letzten Decennien, die überhaupt ein wunderliches Experimentieren in der Oper aufweiſen, vereinzelte Verſuche mit altklaſſiſchen Stoffen. Zuerſt „Die Trojaner“ von Berlioz, dann „Die Odyſſee“ von Bungert und jetzt, gleichzeitig mit der in Paris vorbereiteten „Briseïs“ von Chabrier, Goldmarks „Kriegsgefangene“ gleichen Namens. (Der zweite Titel der „Briseïs“ von Chabrier, „La fiancée de Corinthe“, läßt übrigens vermuten, daß hier keineswegs die Gefangene des Achilles, ſondern die Heldin der Goetheſchen Ballade gemeint ſei.) Ob die Sympathie für dieſen Stoffkreis in der Oper wieder erwachen und ſich

ausbreiten wird, ſteht dahin; jedenfalls erfordert ſeine Neubelebung eine ungewöhnlich ſtarke und originelle muſikaliſche Perſönlichkeit.

Goldmarks Oper, deren Textdichter ſich unter dem Pſeudonym Emil Schlicht verbirgt, ſpielt im letzten Jahre des trojaniſchen Krieges und ſetzt mit dem Tode des Hektor ein. Titelheldin iſt die von Achilles erbeutete ſchöne Briſeïs. In der „Iliade“ ſchimmert ſie nur ganz vorübergehend wie ein ſchwacher Lichtſtrahl durch die Kriegsgreuel. Mit dieſem einen Lichtſtrahl ein ganzes Drama zu erhellen und zu erfüllen, mochte Goldmark, den Feind des Gewöhnlichen, als eine ſeltſame Aufgabe reizen. Die Oper beginnt mit der Leichenfeier für Patroklus. Achilles ſchwört, blutige Rache zu nehmen, und verwünſcht die Götter, welche den Tod ſeines Freundes zugelaſſen. Jetzt erhebt ſich aus den Meereswogen Thetis, des Achilles göttliche Mutter, und ermahnt ihn, der Rache zu entſagen. Vergebens! Er befiehlt, die Roſſe zu ſchirren und Hektors Leichnam, den er bereits drei Tage lang um die Mauern Trojas geſchleift, neuerdings an den Wagen zu knüpfen. Da meldet man dem Wütenden, daß ſeine Sklavin Briſeïs gewagt habe, die Leiche Hektors in ein Linnen zu hüllen. Seinem Schwur getreu, will Achill die Frevlerin mit dem Tode beſtrafen, bezwingt ſich aber angeſichts ihrer ruhigen Würde und befiehlt, ſein Schiff zur Abfahrt bereit zu machen. Es ſoll Briſeïs zu den Ihrigen zurückbringen. Der zweite Akt ſpielt, gleich dem erſten, im Zelte des Achilles. Schlaflos, von Träumen geſchreckt, ſtöhnt dieſer auf ſeinem Lager. Briſeïs eilt herbei, miſcht dem trotzig Abwehrenden einen Heiltrank und ſingt ihm, auf ſein Be-

gehr, ein Lied. Kaum hat ſie es beendet, als, von einem in Wolken voranſchwebenden Jüngling (Hermes) geleitet, der alte König Priamus zu Achill in das Zelt tritt. Er fleht um die Leiche ſeines Sohnes Hektor, welche er daheim feierlich beſtatten möchte. Lange bittet er vergeblich. Erſt als Priamus knieend ſeine Füße umklammert, weicht Achilles der vereinten Fürbitte von Briſeïs, Automedon und Idäus und läßt Hektors Leichnam dem unglücklichen Vater ausfolgen. Dieſer zieht dankbar ab. Was noch folgt, iſt ein langes Liebesduett zwiſchen Briſeïs und Achill.

Das Textbuch iſt nicht eben glücklich geraten. Die Vorgänge und Perſonen aus dem letzten Buche der „Iliade“ hätten lebendiger, dramatiſch wirkſamer heraustreten müſſen, vor allem aber dem Charakter des Homerſchen Epos getreu. Wir ſind nicht ſo pedantiſch, dem Verfaſſer Abweichungen von dem Original zu verübeln; der Dramatiker hat das gute Recht, die Hiſtorie nach ſeinem Bedürfniſſe zu modeln, falls er nur kraſſe Widerſprüche mit ihren und ſeinen eigenen Vorausſetzungen unterläßt. Wir wollen es nicht anfechten, daß der Librettiſt Briſeïs für die Leiche des Hektor, alſo des Feindes, thun läßt, was ſie im Epos für Patroklus, den geliebten Freund, thut. Auch nicht, daß am Schluſſe das kampfgerüſtete Heer „Zur Schlacht! Zum Sieg!“ ruft, nachdem doch kurz zuvor den Trojanern ein zwölftägiger Waffenſtillſtand bewilligt worden, zur feierlichen Beſtattung Hektors. Der Komponiſt braucht eben ein paar kräftige Schlußaccorde — es ſind ihrer ohnehin ſehr wenige. Aber daß wir Achilles, den „ſchrecklichen“, den „wilden“, den „männermordenden“ und wie er ſonſt heißt, als einen in

verſchwiegener Liebespein ſich verzehrenden, ſeine Sklavin anſchmachtenden Jüngling uns vorſtellen ſollen, iſt eine ſtarke Zumutung. „O Briſeïs", ſeufzt er, „ich bin ſo krank, ſo wund, ſo weh; mein Herz ſo weh!" und ſo à la Heine weiter, bis er endlich Courage bekommt und ausruft: „Liebſt du mich? Du liebſt mich? Entzückende Luſt!" Nun denke man ſich einen Augenblick in jene Zeiten und ihre Kriegsſitten zurück! Da war die ſchöne Kriegsbeute Briſeïs ihrem Eroberer willkommen genau wie ein Becher ſüßen Weines, den er ſich fröhlich ſchmecken ließ, ohne ihn erſt zu fragen: „Liebſt du mich? Liebſt du mich?" Während bei Goldmark der wilde Achill, plötzlich „ſo weh und wund" wie ein deutſcher Lyriker, um die Gegenliebe der Briſeïs bettelt, heißt es bei Homer ganz kurz und ſelbſtverſtändlich:

Aber Achilleus ruht im innerſten Raum des Gezeltes,
Und ihm lag zur Seite des Briſes roſige Tochter.

Und ihrerſeits fleht wieder die roſige Briſeïs um „ſein Herz, ſein wildes, wundes, hochherrliches Herz!" Auf Achilles' Frage, was Glück ſei, antwortet Briſeïs: „Glück iſt Glück, Glück iſt Glanz, Lenz und Licht im Gemüt!" welchen modernen Schwulſt Achill mit den Worten fortſetzt: „Klingende Glut, tönender Glanz!" und was des Unſinns mehr iſt.

Man kann ſich nur mit einiger Anſtrengung vorſtellen, daß dieſes Libretto Goldmark begeiſtert habe. Wahrſcheinlich ſtand ihm kein beſſeres zu Gebote. Weder die Leidenſchaftlichkeit und altteſtamentariſche Pracht der „Königin von Saba", noch die myſtiſche Romantik des „Merlin", noch endlich die trauliche Idylle des „Heimchens

am Herd" bot ihm das neue Libretto. Sein Talent konnte da nur mit halbgespannten Segeln auslaufen und blieb hinter der Wirkung der drei früheren Opern zurück. Diese haben Goldmarks Ruhm nach allen Weltgegenden verbreitet und darum Erwartungen erregt, welche die „Kriegsgefangene" — nicht erfüllt hat. Daß die Novität keine unbedeutende, flache Musik enthält, vielmehr eine sehr ernste, gewissenhafte, dramatisch eindringliche, bedarf bei einem Werke Goldmarks nicht ausdrücklicher Betonung. Aber aus Respekt vor dem Homerschen Epos zieht Goldmark sein Gesicht in noch strengere Falten als gewöhnlich und vermeidet nach Möglichkeit den Reiz musikalisch abgeschlossener, einprägsamer Melodien und lebendiger, origineller Rhythmen. Lange Scenen behelfen sich mit gesungener Deklamation über einer unablässig wühlenden Polyphonie im Orchester. Dadurch entsteht — was nuscheinbar ein Widerspruch — eine aufgeregte Einförmigkeit in der ganzen Oper, eine monotone Unruhe. Sie mahnt uns an die weite graue Meeresfläche, die nur durch die unaufhörliche Bewegung tieferer Wellen an der Oberfläche gekräuselt wird. Wagnersche Einflüsse, die schon Goldmarks frühere Opern berührten, ohne seine Individualität zu unterjochen, scheinen mir in der „Kriegsgefangenen" zu starker Vorherrschaft gediehen. Der Chor ist nur an der ersten Scene stärker beteiligt. Die Leichenfeier, würdig gehalten, nur übermäßig ausgedehnt, wirft ihren Trauerschleier über alles Folgende. Das Begräbnis ist vorüber, aber die Begräbnisstimmung will nicht weichen. Die gleichmäßig langsamen Tempi herrschen vor; selbst der Dialog bewegt sich stockend: Frage und Antwort werden

teils durch Pauſen, teils durch Orcheſter-Zwiſchenſpiele, auseinandergehalten, ſo daß man unwillkürlich ſoufflieren möchte: Vorwärts, weiter! Der Monolog Achilles' nach der Leichenfeier iſt ein beſonders charakteriſtiſches Beiſpiel für dieſe in Interjektionen und abgeriſſenen Sätzen ſtammelnde Geſangsweiſe, deren Einheit ein ſturmbewegtes Orcheſter herzuſtellen bemüht iſt. Äußerſt ſelten kommt es zu der kleinſten plaſtiſch hervortretenden Melodie, die uns Herz und Ohr erfreut. Das Auftreten der Briſeïs bringt einige Ruhe und Erholung nach dem Wüten des verzweifelt ſich herumwerfenden Achill. Allein auch ſie gelangt zu keinem rechten muſikaliſchen Leben, bleibt ſtets gelaſſen, temperamentlos, ſelbſt wo ſie ihre Liebe und Herzensſehnſucht äußert. Das Orcheſter ſpricht in beredten Klängen aus, was wir lieber von ihr ſelbſt gehört hätten. So in dem zarten, zauberhaft klingenden As-dur-Zwiſchenſpiele gegen den Schluß des erſten Aktes.

Zwiſchen dem erſten und zweiten Akt hören wir ein ſelbſtändiges, breit ausgeführtes Orcheſterſtück, wie dies ſeit der „Cavalleria“ Sitte geworden und auch von Goldmark ſo glänzend im „Heimchen“ verwendet iſt. Das Zwiſchenſpiel in der „Kriegsgefangenen“ beginnt mit einem kriegeriſchen Allegro, das aber trotz der dreinſchmetternden Trompeten keine Heldenkraft und Siegesfreude ausdrückt. Das läßt ſich ſchwer erreichen mit der aufdringlichen Triolenfigur, bei beſtändigem Schwanken zwiſchen Ges-dur und Es-moll, chromatiſchem Jammer und raſtloſem Modulieren. Zum Glück leitet dieſe „militäriſche“ Hälfte das Intermezzo in eine beſſere, ſentimentale, welche mit zarten Klangmiſchungen auf die Herzensgeheimniſſe der Briſeïs

hindeutet. Der zweite Akt bringt gegen den erſten eine Steigerung ſowohl in dem dramatiſchen Vorgange, wie in der muſikaliſchen Erfindung. Aus dem langen Zwiegeſpräche („Duett“ kann man es nicht nennen) zwiſchen Achill und Briſeïs tauchen warme innige Accente; auch in der Orcheſterbegleitung zu dem A-dur-Satz („Im Trunk iſt Wermut“) löſt ſich die bisherige Strenge und Unruhe. Auf Achilles' Bitte ſingt Briſeïs ein „Lied“. Es beſteht in der erſten Hälfte aus abgebrochenen, recitativiſch erzählenden Sätzchen mit Harfenbegleitung und ſchließt mit einem melodiſch zuſammenhängenden Allegro moderato. Sein gleichmäßig pendelnder Rhythmus von vier Viertelnoten hält wie ein ſchweres Gewicht die Empfindung nieder und vereitelt den hier erwarteten Aufſchwung. Es folgt die Scene mit Priamus, ein ergreifend rührender Vorgang, der ſchon als ſolcher, rein ſtofflich, ſeiner Wirkung ſicher iſt. Vom Dichter geſchickt angelegt, vom Komponiſten mit der ganzen ihm eigenen Wärme und Beredſamkeit geſteigert, erhebt ſich dieſe Scene zum dramatiſchen Höhepunkt des Ganzen. Das Schlußduett zwiſchen Achill und Briſeïs erfüllt kaum die Erwartungen, welche das etwas melodiehungrig gewordene Publikum dieſer erhofften Krönung des Gebäudes entgegenbrachte. Allerdings entſchließt ſich Goldmark, die beiden Liebenden, welche bisher nur zu einander, nicht mit einander geſungen haben, in einem kurzen Duettſatz zu vereinen: „Die Liebe zieht ein“. Auch einige Terzen- und Sextengänge ziehen ein, vermögen ſich aber nicht mehr recht zu acclimatiſieren.

Die Aufführung der Novität unter Mahlers, des Unermüdlichen, perſönlicher Leitung iſt die denkbar voll-

kommenſte. In der weiblichen Hauptrolle glänzt Fräulein Renard ebenſo ſehr durch zarte Empfindung in Spiel und Geſang, wie durch ihre maleriſche Erſcheinung. Herr Reichmann bewältigte die ſchwierige, anſtrengende Rolle des Achill mit außerordentlichem Erfolg; ſeine Stimme hat nie mächtiger und bewegender geklungen. Der Priamus des Herrn Heſch — er hat leider eine einzige Scene — gehört zu den beſten Leiſtungen dieſes Künſtlers. Welche Sorgfalt auf die Aufführung von Goldmarks Oper gewendet ward, zeigt uns die treffliche Beſetzung der kleineren Rollen. Fräulein Walker, unſere Fides und Amneris, giebt die Thetis, welche nur einige kurze Sätzchen aus dem Meer heraus zu ſingen hat. Noch viel kleiner, etwa acht bis zehn Takte lang, iſt die Rolle des Agamemnon, der nach der erſten Scene verſchwindet. Man gab ſie Herrn Neidl, deſſen edle Repräſentation für den „König der Könige“ nicht zu entbehren war. Reichmann und Neidl in ihren goldenen Helmen und Rüſtungen — welch prächtige Geſtalten! Sehr gut in der kleinen Rolle des Automedon — die einzige Tenorpartie — iſt Herr Pacal. Wirklich giebt es in der „Kriegsgefangenen“ einige noch kleinere Rollen, die aber nur mit bewaffnetem Auge wahrnehmbar ſind.

Die neue Oper erfreute ſich einer durchaus günſtigen Aufnahme. Nach dieſem Erfolge der erſten Aufführung der „Kriegsgefangenen“ muß ich vermuten, daß ich mit meiner kühleren Anerkennung in der Minorität ſtehe. Ich fürchte das nicht, ich wünſche es. Denn kaum einen Künſtler wüßte ich, deſſen Talent und Charakter größere Achtung verdiente, und keinen, dem ich die ſchönſten blei-

bendſten Erfolge aufrichtiger wünſche, als unſerem Goldmark.

„Die Königin von Saba."

Feſtvorſtellung zu Goldmarks 70. Geburtstag.

[18. Mai 1900.]

Alſo auch ſchon Siebzig? Wie unabſehbar lang dünkt uns in jüngeren Jahren dieſe Strecke, und doch wie unheimlich ſchnell finden wir eines Tages uns dort angelangt! Die erſte Hälfte der Wanderung verlief für Goldmark ſorgen- und mühevoll. „Ich hatte viel Bekümmernis", ſang er mit Sebaſtian Bach. Wer aber durch einen Wald von Hinderniſſen ſich mutig durchgekämpft zu künſtleriſcher Höhe und unbeſtrittener Geltung, den feiern wir glückwünſchend mit verdoppelter Herzlichkeit. Die lange trübe Zeit der Entbehrungen hat unſernen Jubilar nicht verbittert; der endlich erlangte Ruhm ihn weder geblendet, noch erkältet. Immer ſehen wir ihn neidlos anerkennend bei fremden Erfolgen. Auf ſein Wohlwollen, ſeine Gerechtigkeit kann man bauen. Darum hat ſeinerzeit Brahms ſofort Goldmark vorgeſchlagen, als in unſerem dreiköpfigen Komitee zur Verteilung von Staatsſtipendien an talentvolle Muſiker eines dieſer Ehrenämter zu beſetzen kam. Nun half Goldmark ſelber junge Komponiſten unterſtützen, nachdem er zwanzig Jahre vorher, in unſerer allererſten Sitzung, mit dem

Staatsſtipendium beteilt worden war, als der einzige von fünfzehn Bewerbern. Hand in Hand mit der Hochſchätzung für den Künſtler Goldmark geht die allgemeine Sympathie für den Menſchen. Wie laut und feſtlich kam beides zum Ausdruck, als vor zehn Jahren Goldmarks ſechzigſter Geburtstag zugleich mit der hundertſten Aufführung ſeiner „Königin von Saba“ gefeiert wurde! Und vollends heute!

Da mochte der Jubilar wohl an jenen Abend in Ödenburg zurückdenken, wo er als achtjähriger Knabe mit ſeiner kleinen Geige das erſte Konzert gab. Von dieſem erſten Erfolg bis zu ſeinem zweiten und dritten dauerte es ſchon etwas länger. Es zog den jungen Muſikus nach Wien, wo er unter L. Janſa und Joſeph Böhm ſich zum tüchtigen Violinſpieler ausbildete. Zwei Jahre hindurch ſaß er dann als Geiger im Orcheſter des Leopoldſtädter Theaters. Von dieſer Muſik iſt ihm glücklicherweiſe nichts an den Fingern kleben geblieben, als er ſeine erſten eigenen Kompoſitionen niederſchrieb. Er produzierte ſie 1860 in einem gut beſuchten Konzert, worin ſeine Schülerin Caroline Bettelheim zum erſtenmal als Pianiſtin vor die Öffentlichkeit trat. Das talentvolle junge Mädchen war Goldmarks erſte Interpretin. Sie hat in den folgenden Jahren bei Hellmesberger Goldmarks Klaviertrio und deſſen Suite für Klavier und Violine aus dem Manuſkript geſpielt. So ſehen wir die beiden aufblühenden Talente vom Anfang an eng verbunden. Der glückliche Erfolg von Goldmarks erſten Kammermuſiken befeſtigte und ſteigerte ſich bei der Aufführung der nachfolgenden. Ich erinnere an ſeine Quartette in B- und A-moll, an die beiden Violinſuiten, vor allem an das oft geſpielte Klavierquintett.

Den ersten Schritt über die Kammermusik hinaus wagte Goldmark mit seiner Ouvertüre zu „Sakuntala". Das mit versengend glühenden Farben gemalte Charakterbild hat überall stark gewirkt und Goldmarks Namen zuerst weit über Österreich hin verbreitet. Zu meinen Lieblingen gehört es, ehrlich gestanden, nicht. Um so reiner und freundlicher wirkte nach dieser orientalischen Sommerschwüle Goldmarks „Frühlings-Ouvertüre" und seine fünfsätzige Sinfonie „Ländliche Hochzeit". Nach diesen lieblichen Bildern kehrte Goldmark wieder zu dem stürmischen Pathos seiner „Sakuntala" zurück in den beiden Konzert-Ouvertüren „Penthesilea" und „Sappho". In der heißen Energie ihres Ausdruckes sind sie charakteristische Beispiele von Goldmarks Vorliebe für tragische Stoffe und leidenschaftliches unversöhntes Ringen. Die dritte Konzert-Ouvertüre, „Prometheus", erhebt sich ansehnlich über die beiden genannten durch selbständigeren musikalischen Gehalt und übersichtliche Form. Über diesen Spitzen Goldmarkscher Instrumentalmusik dürfen wir seine Chorwerke nicht ganz vergessen: den schlichten klangschönen Chor „Wer sich die Musik erkiest", den kunstreicher aufgebauten „113. Psalm", die „Frühlingshymne" mit ihrer lebhaften Quellenmalerei, das „Regenlied" und manches andere bewährte Stück.

Inzwischen sehen wir Goldmark unablässig arbeiten an seiner großen Oper „Die Königin von Saba". Sein Naturell drängte nach energischer Bethätigung auf der Bühne, nach dramatischer Wirksamkeit. Zehn Jahre lang war der peinlich gewissenhafte Komponist mit der Partitur beschäftigt. Damit glücklich zu Ende gelangt, stand

er aber erſt am Anfang faſt unüberſehbarer Schwierigkeiten und Hinderniſſe. „Ja, Opern komponieren iſt leicht“, pflegt ein Berliner Kollege Goldmarks zu ſagen, „aber ſie zur Aufführung bringen, das iſt ſchwer.“ Goldmark konnte davon erzählen. Der damalige General-Intendant Graf Wrbna wollte durchaus ſeine Zuſtimmung nicht erteilen zur Annahme der Goldmarkſchen Oper. In ſeiner Bedrängnis ſchrieb mir Goldmark im Januar 1873 einen langen Brief, der heute, nach 27 Jahren, nicht ohne eigentümliches Intereſſe iſt. Darin heißt es unter anderem: „Mir iſt das große Unglück geſchehen, eine Oper zu komponieren. Wer nie ſein Brot mit Thränen aß, wer nie eine Oper komponierte, der kennt euch nicht, ihr himmliſchen Mächte! Die ganze Tiefe eines ſolchen Unglücks kann aber nur der ermeſſen, der eine ſolche aufzuführen beabſichtigt. Und ich bin in dieſem traurigen Falle; darum rufe ich zu Ihnen. Sie allein können mir helfen, mehr als alle vierzehn Nothelfer. Schon öfter hatte ich mich der Beweiſe Ihrer perſönlich wohlwollenden Geſinnung zu erfreuen. Ich habe Ihnen allezeit ein lebhaftes Dankgefühl hierfür bewahrt. Auch glaube ich mich dieſer Empfehlung künſtleriſch nicht unwürdig gezeigt zu haben. Bei aller notwendigen Beſcheidenheit werden Sie mir das bißchen Selbſtgefühl nicht übelnehmen, wenn ich's hier ausſpreche: daß ich der einzige öſterreichiſche Komponiſt bin — da man Brahms und Volkmann nicht zu dieſen zählen kann — deſſen Werke auf allen deutſchen und außerdeutſchen Konzertprogrammen zu finden ſind. Allein nicht die früheren Beweiſe Ihrer freundlichen Geſinnung bloß ermutigen mich, heute Ihr einflußreiches Wort anzurufen, ſondern auch die Würdig-

keit meines Werkes. Kapellmeiſter Deſſoff hat, wie ich erfahre, ein lebhaft anerkennendes, der Aufführung durchaus zuſtimmendes Urteil abgegeben. Wer das ſtrenge Pflichtgefühl, die Tüchtigkeit Deſſoffs kennt, wird ein ſolches Urteil nicht gering anſchlagen. Daß an dem Texte (obwohl er um vieles beſſer als früher) noch manches auszuſetzen ſei, weiß ich wohl. Aber du lieber Himmel! Goethe und Schiller haben leider nicht mehr gelebt, als ich „mit dem Stipendium im Gewande“ an die Herren Dichter um einen Text herankam, und wie ich Goethe und Schiller kenne, hätten ſie mir ſchwerlich einen geſchrieben. Wahrlich, das Buch zur „Zauberflöte“ iſt auch kein Ideal eines ſolchen, und lebt doch ſchon faſt ein Säkulum auf der Bühne. Nun höre ich ſchon Ihre lächelnde Antwort: Ich ſei auch kein Mozart! Und das, weiß der Himmel, iſt wahr. Dafür wäre ich auch für mein Werk mit der Hälfte der Lebensdauer dieſer „Zauberflöte“ recht ſehr zufrieden. Alles in allem glaube ich ein tüchtiges, lebensfähiges Werk geſchrieben zu haben, für deſſen Erfolg, für dreiviertel des Werkes wenigſtens, ich bei genügender Darſtellung einſtehen möchte, wenn Sie eine ſo zweifelhafte Bürgſchaft überhaupt gelten laſſen — und das vierte Viertel werden ſie ohnehin ſtreichen. Ich habe Grund zu glauben, daß unſere Direktion durch einige vaterländiſche Mißerfolge ängſtlich und mißtrauiſch wurde. Es mag wohl manchmal ein Unglück ſein, ein Öſterreicher zu heißen, aber eigentlich doch noch keine Schande. Der Staat giebt Penſionen, Aufträge, Stipendien an Künſtler — und wenn dieſer nun ſein Wort hält, nach jahrelanger angeſtrengter und gewiſſenhafter Arbeite in würdiges, Erfolg verſprechendes Werk vorlegte,

findet er nur verſchloſſene Thüren! Es fällt mir nicht ein, wenn mein Werk ſchlecht iſt, mich auf den „Vaterländiſchen" zu berufen; aber wenn es, wie hier der Fall, gut iſt, ſollte mir das billig kein Hindernis ſein.... Sie ſind vom Staate mit dem ſchönen Ehrenamte betraut, die Kunſt und die künſtleriſchen Intereſſen zu fördern — welches zum Teile auch darin beſteht, den Künſtlern in ihren Nöten beizuſtehen. Ich appelliere an dieſe Ihre ſchöne Miſſion!"

Der Appell an meinen ſehr zweifelhaften Einfluß erwies ſich als unnötig; hatten doch Herbeck und Deſſoff, in dieſem Fall die einzig berufenen Anwälte, Goldmarks Oper nachdrücklich empfohlen und bei Wrbnas Amtsnachfolger, dem Fürſten Hohenlohe, ein geneigtes Ohr gefunden. Für die damaligen Wiener Opernzuſtände iſt Goldmarks Brief ebenſo charakteriſtiſch wie für Goldmarks tüchtige Künſtlernatur, in welcher Beſcheidenheit und Selbſtgefühl harmoniſch zuſammenſtimmen. Nach langem Harren und unſäglichen Mühen kam endlich die „Königin von Saba" zur Aufführung, volle zwei Jahre nach Goldmarks Brief an mich! Der 10. März 1875 bezeichnet den eigentlichen Geburtstag von Goldmarks Ruhm, deſſen mächtigſte Säule bis heute die „Königin von Saba" geblieben iſt. Gerne gedenken wir der glänzenden Aufführung mit der Materna als Königin, der Wilt als Sulamith, Walter als Aſſad, Beck als König Salomo. Freilich, Goldmarks Phantaſie hatte ihm anfangs die Bettelheim als ideale Königin von Saba vorgegaukelt, war doch aus der trefflichen jungen Pianiſtin eine noch vorzüglichere Sängerin geworden — unſere erſte „Selica"! Für ſie war von An-

fang an das Sujet der Oper gewählt und die Hauptrolle geſchrieben. Aber ſo lange wie Goldmarks Partitur konnte doch ſeine geträumte Königin nicht ledig bleiben — der grauſame Julius v. Gomperz entführte ſie als Kammer-Präſidentin nach Brünn; der Komponiſt und das Hofoperntheater hatten das trauernde Nachſehen. Einer nachträglichen Schilderung oder Kritik bedarf die „Königin von Saba“ ebenſowenig wie die übrigen allgemein gekannten und längſt gewürdigten Hauptwerke Goldmarks. Heute ziemt es ſich, ſie nur zu nennen, nicht zu zergliedern. Die „Königin von Saba“, welche ſchon vor zehn Jahren bei ihrer hundertſten Aufführung hielt, hat ſich über alle großen Opernbühnen diesſeits und jenſeits des Weltmeeres verbreitet und rühmlichſt erhalten. Ich denke, das genügt.

Nach der „Königin von Saba“ hat uns Goldmark noch mit drei Opern beſchenkt. Jede grundverſchieden von der anderen. Es reizte ihn, Stoffe zu verarbeiten, Aufgaben zu löſen, an die noch keine Hand gerührt. Auf die leidenſchaftliche Glut des Orients in der „Königin von Saba“ folgt die mit dämoniſchen Elementen verſetzte mythiſche Ritterwelt „Merlins“. Dieſe vertauſcht dann Goldmark, zu allgemeiner Überraſchung, mit dem ſtillen engliſchen Dorf, deſſen ſchlichte Bewohner auf das „Heimchen am Herd“ horchen. Und was reiht ſich unmittelbar an dieſe lauſchige Idylle, in welcher zum erſtenmal Goldmarks Humor und Heiterkeit aufleuchtet? „Die Kriegsgefangene“, ein tragiſcher Ausſchnitt aus der Iliade, mit Achilles, Agamemnon und anderen Helden des trojaniſchen Krieges! Von ſeinen Textdichtern war

Goldmark mitunter ungenügend unterſtützt. „Merlin“ hat deshalb nur teilweiſe den Erfolg der „Königin von Saba“ erreicht; die „Kriegsgefangene“ nicht entfernt die Popularität des „Heimchens am Herd“. Aber eine Tugend vergoldet ſie alle: der ſchöne Ernſt, mit welchem Goldmark dem Echten und Wahren nachſtrebt und, ſeiner künſtleriſchen Überzeugung unverbrüchlich treu, jeden zweideutig leichten Erfolg verſchmäht. In jüngſter Zeit produktiver geworden als in ſeinen früheren Jahren, plant er jetzt eine neue Oper, deren Held dem deutſchen Volke am Herzen liegt: Götz von Berlichingen. Von der heroiſchen wie von der gemütlichen Seite dieſes Stoffes ſympathiſch angezogen, erblickt Goldmark hier ein reiches Feld für ſeine Muſik. Er hat, wie ſein Götz, eine eiſerne Hand, einen wetterharten Kopf und ein weiches Herz. Mit dieſen drei Verbündeten wird er zu unſerer Freude noch lange rüſtig ſchaffen und ſiegen.

„Der Dämon.“

Oper in drei Akten, nach Lermontows gleichnamigem Gedicht, von Anton Rubinſtein.

[1899.]

Ein Dämon in Verbannung ſchwebte
Betrübt zur ſünd'gen Erde hin,
Und beſſ'rer Zeit Erinn'rung lebte
In Fülle auf vor ſeinem Sinn.

So lauten die erſten Verſe von Lermontows poetiſcher Erzählung, dem Urbild der Rubinſteinſchen Oper. Und ganz ähnlich die Anfangsworte, mit denen bei Robert

Schumann „die Peri ſchmerzbefangen“ auftritt. Alſo hier wie dort eine märchenhafte Phantaſiegeſtalt als treibender Mittelpunkt der Handlung; nicht göttlich und doch unſterblich, nicht menſchlich und doch erfüllt von menſchlichen Begierden und Qualen. Die Peri und der Dämon, beide ſind ſie „um eines Fehltrittes willen“ aus dem Paradies verſtoßen; jene ſanft, duldend, dem Guten zugewendet; dieſer trotzig, empört, ein Geiſt der Verwüſtung und Vernichtung. Solchem Fabelweſen öffnet ſich leichter die epiſche als die dramatiſche Form, entſpricht beſſer die Kantate als die Oper. Darum hat auch Schumann weiſer gehandelt als Rubinſtein.

Für eine dreiaktige Oper bietet Lermoutows Gedicht nur ſehr dürftigen Stoff. Rubinſtein hat ihn durch Einführung volkstümlicher Tänze und Lieder aufgeſchmückt, auch (mit weniger Glück) dramatiſch zu erweitern geſucht. Die Einleitungsſcene bringt ſymboliſch den Kampf des böſen mit dem guten Prinzip zur Anſchauung: der Dämon wehrt ſich höhnend gegen den mahnenden Engel des Lichtes. Aus der ſtürmiſchen Geſpenſternacht gelangen wir plötzlich in ſonnige Landſchaft und heiteres Menſchentreiben. Tamara, die Tochter des kaukaſiſchen Fürſten Gudal, ſchreitet von der Burg zum Fluß herab, wo ihre Mägde Waſſer ſchöpfen. Der Dämon, entzückt von ihrem Anblick, nähert ſich ihr, allen übrigen unſichtbar, und behaucht ihr argloſes Herz mit berückenden Schmeichelworten. Wieder wechſelt die Scene: Wald, Abenddämmerung. Fürſt Sinodal, Tamaras Verlobter, kommt mit ſeinem Gefolge angeritten; er raſtet, um bei Tagesanbruch die Reiſe zu ſeiner Braut fortzuſetzen. Der Dämon, der ihm aufge-

lauert, läßt die Karawane durch Tataren überfallen, und Sinodal fällt im Kampfe. Der zweite Akt beginnt mit den Hochzeitsvorbereitungen in Gudals Schloß. Geſang und Tanz finden aber ein jähes Ende: unter den dumpfen Klängen eines Trauermarſches bringt man die Leiche des ermordeten Bräutigams. Auch durch dieſen Jammer dringt die ſchmeichelnde Stimme des Dämons immer verführeriſcher an Tamaras Ohr. Verwirrt, aufs heftigſte erſchüttert, fleht ſie zu ihrem Vater, ſie ins Kloſter ziehen zu laſſen. Dort in ihrer Zelle finden wir ſie als Nonne zu Anfang des dritten Aktes. Wieder naht ihr der Verſucher und gewinnt endlich Macht über ſie. Als Tamara, ſeinen Verlockungen kaum mehr widerſtehend, von ſeinem Kuß berührt wird, erſcheint der Engel des Lichtes. Tamara ſinkt entſeelt zu Boden und wird von Engeln zum Himmel emporgetragen. Der Dämon verſinkt mit einem Fluche auf den Lippen.

In der incommenſurablen Figur des Dämons ſtellte ſich dem Komponiſten die größte Schwierigkeit entgegen. Welche Aufgabe, ihn dramatiſch und muſikaliſch überzeugend zu machen! Ein Teufel, haßerfüllt, verderbenbringend und dabei unwiderſtehlich bezaubernd; ein Unſterblicher und doch zum Sterben verliebt! Nachdem er „jahrtauſendelang" die Menſchen verflucht und vernichtet hat, ſinkt er plötzlich einem jungen Mädchen ſchmachtend zu Füßen. Er bewegt uns nicht zu ſympathiſchem Mitgefühl, wie die ſagenhaften Geſtalten Hans Heiling oder der Holländer; nein, er iſt das abſolut Böſe. Das wird uns noch recht abſichtsvoll durch die wiederholte Erſcheinung des ihn bekämpfenden Engels, des abſolut Guten, eingeprägt. Die

Widerſprüche, welche der Held unſerer Oper in ſich vereinigt, ſind nicht zu löſen. Für ein ſo unberechenbares, zwieſpältiges Fabelweſen giebt es keine Pſychologie, keinen moraliſchen Wertmeſſer, keine logiſche Motivierung. Vollends auf der Bühne, wo wir ſehen wollen, was wir glauben, und nur glauben, was wir ſehen. Der Charakter des „Dämon“ widerſtrebt der feſten Form; ſie zerbröckelt, ob er nun ſeinen diaboliſchen Trotz uns zukehrt oder ſeine irdiſche Liebesſehnſucht. So läßt uns denn beides im Grunde gleichgültig. Mit Recht ſuchte Rubinſteins Textdichter in der Geſtalt des Dämon das Große, Titaniſche zu betonen, nach dem Vorgang Lermontows. Dieſer hat ſeinerſeits wieder den Lucifer in Byrons „Kain“ zum Vorbild genommen. Byron faßt den Lucifer (wortgetreu) als Lichtbringer, als den ſtolzen, unbeugſamen Geiſt der Kritik, ja den Geiſt der Freiheit auf. In dieſen genialen Dichtungen eine impoſante, unbegreifliche Macht, kann der „Dämon“ in der Oper kaum mehr werden als eine — dankbare Baritonpartie. Und das iſt er bei Rubinſtein immerhin geworden; wenngleich er als Liebhaber nicht die ergreifenden Töne Hans Heilings findet, noch als Dämon die geheimnisvollen des Fliegenden Holländer.

Der Train, mit welchem Rubinſteins „Dämon“ in Wien angelangt iſt, hat eine arge Verſpätung. Vierundzwanzig Jahre ſind verfloſſen, ſeit Rubinſtein bald nach der erſten Petersburger Aufführung ſeines „Dämon“ (1875) nach Wien kam und ſeinen Freund Moſenthal erſuchte, das Stück für unſere Hofoper zu bearbeiten. Moſenthal konnte ſich mit dem „Dämon“ nimmermehr befreunden. Nachdem er das Ding von allen Seiten betrachtet und ge-

wendet hatte, lehnte er die Arbeit ab, überzeugt, das Sujet des „Dämon" ſei vor dem Wiener Publikum unmöglich. Und doch ſtand Rubinſtein damals in der Blüte ſeines Ruhmes und ſeiner Kraft. Er genoß gerade in Wien eine enthuſiaſtiſche Verehrung als Menſch und als — Klavierſpieler. Nur ſeine Opern vermochten in Wien niemals durchzubringen. Allerdings wirkte die perſönliche Sympathie für Rubinſtein ſo ſtark, daß jede Opernpremière, die er ſelbſt dirigierte, eine glänzende Aufnahme fand. Sobald er aber Wien den Rücken gekehrt hatte, that das Publikum ſofort dasſelbe gegen ſeine Opern. Sowohl die „Kinder der Haide", wie „Feramors" — meines Erachtens ſeine relativ erfindungsreichſten — wanderten nach wenigen Aufführungen ins Archiv. „Mir iſt die Oper eine untergeordnete Gattung in unſerer Kunſt," ſchreibt Rubinſtein in ſeinem bekannten Büchlein. Trotzdem drängte es ihn immer wieder dazu. Das Theater war ſo recht ſein verlockender Dämon. Es folgten auf „Feramors" „Die Makkabäer", endlich „Nero", zwei niederdrückend monotone, dramatiſch wie muſikaliſch flügellahme Werke. Den „Nero" hielt Rubinſtein ſelbſt für ſeine beſte Oper. Sie iſt es nicht und konnte es nicht ſein, weil ihr jene einzige Kraft fehlt, die ſeine früheren Opern teilweiſe gerettet hatte: das ruſſiſch-orientaliſche Element. Den Römern konnte Rubinſtein doch unmöglich moskowitiſche Volksmelodien zumuten.

Den „Dämon" ſchätze ich unbedingt höher, als die „Makkabäer" und den „Nero". Es ſteckt darin mehr muſikaliſche Erfindung, mehr Farbe und Natürlichkeit, als in jenen beiden weit größer und anſpruchsvoller angelegten Opern.

Was dem „Dämon“ dieſen Vorzug ſchafft, iſt eben der nationale ruſſiſche Muſikgeiſt. Die am Kaukaſus ſpielende Handlung bietet in den zwei erſten Akten ſolchen Melodien ungezwungenen Eingang. Vorher müſſen wir uns freilich durch das lange Vorſpiel durcharbeiten, in welchem unſichtbare gute und böſe Geiſter, Chöre der Gewäſſer, der Bäume und Winde ihr redſelig Weſen treiben, um endlich dem Dämon und dem Engel das Wort zur Disputation abzutreten. Für dergleichen Scenen hat Rubinſtein bereits in ſeinem „Verlorenen Paradies“ ſich einen bequemen geiſtlich-weltlichen Ton zurecht gemacht, der in ſeiner ſtiliſierten Farbloſigkeit jedenfalls dem Oratorium beſſer entſpricht als der Oper. Hier erwarten wir ſtärkere, individuellere Charakteriſtik. Auf der Bühne lohnt es ſich ſchlecht, einen Engel ſingen zu laſſen oder einen Teufel; beide bleiben konventionell oder werden lächerlich. Nach dieſem nächtlichen Geiſtervorſpiel beginnt mit der aufgehenden Sonne auch die Muſik zu leuchten und zu wärmen. Wie hübſch iſt gleich der einleitende Chor der Mädchen beim Waſſerſchöpfen, dann das Lied Tamaras, endlich die Ballade der Amme mit dem taktweiſe wiederkehrenden Refrain im Orcheſter! Gegen dieſe liebenswürdige Seite des Volkstümlichen kontraſtiert effektvoll die ſchwerfällig melancholiſche der folgenden Scene: Chor der im Wald lagernden Karawane. Innig, ſehnſuchtsvoll, dabei durch eine pikante Rhythmik gewürzt, klingt die As-dur-Cantilene des Fürſten. Es folgt der Männerchor in Es-moll „Finſtere Nacht“, den wieder die ſüße Melodie des Fürſten: „Winde gehorchet mir!“ ſchmeichelnd ablöſt. Dieſe ganze nächtliche Waldſcene erfüllt ein einheitliches, durch-

aus ſtimmungsvolles Bild, welchem wir einige Längen gern nachſehen. Den zweiten Akt eröffnet eine reizende Ballettmuſik von national-ruſſiſchem Charakter. Nach dieſem Höhepunkt der Partitur geht es aber zuſehends abwärts. Die Chormaſſen ſchwellen an, aber die Erfindung iſt ausgetrocknet. Ermüdend ſchleppt ſich das breite Enſemble in H-moll („O du Geliebter") vorwärts, in banalen Phraſen das Geſtändnis des Dämon. Wie längſt bekannt klingt Tamaras Geſang „O Gott, wie leidet meine Seele", und endlich der Chor „Ruh' im Kloſter!" Da hat den Komponiſten, wie ſo oft in ſeinen größeren Tonwerken, plötzlich die Inſpiration verlaſſen; er behilft ſich mit Hergebrachtem, „Altbewährtem" und ſcheint es kaum zu merken. Wohlklang herrſcht allerdings in dieſen Chören und Finales — ein leerer Wohlklang, den kein individueller Geiſt erfüllt. Der Akt ſchließt im Original mit einem Chorfinale: nachdem Tamara den Weg zum Kloſter angetreten, erhebt ſich der alte Fürſt mit ſeinen kampfluſtigen Vaſallen, um blutige Rache an dem Mörder Sinodals zu nehmen. Wer dieſer Mörder geweſen und wo er zu finden ſei, davon hat er freilich keine Ahnung. Offenbar empfand hier Rubinſtein das Bedürfnis, die ſtockende Handlung zu beleben und den Akt mit einem leidenſchaftlichen Chor zu ſchließen. Von Direktor Mahler iſt dieſe Schlußſcene gänzlich geſtrichen. Mit Recht; der nichtsſagende Lärm zerſtört die poetiſche Wirkung von Tamaras Abſchied, anſtatt ſie zu ſteigern. Auch für zahlreiche kleinere Striche, mit welchen Mahler läſtige Wiederholungen des redſeligen Komponiſten beſeitigt hat, ſind wir ihm aufrichtig dankbar. Wir wünſchten ihrer noch viel mehr.

Am meiſten im dritten Akt, deſſen muſikaliſchen Wolkenſchleier ein einziges holdes Sternlein erleuchtet: Tamaras ſchlichtes Lied in E-moll „Ach, wie ſchwül iſt die Nacht". Voraus geht eine neuerliche Disputation zwiſchen dem mahnenden Engel und dem ſtörrigen Dämon, die uns und den beiden Geiſtern nichts Neues bringt. Im übrigen iſt der ganze dritte Akt ein ermüdend langwieriges Duett zwiſchen dem bedrängenden Dämon und der immer zurückweichenden Tamara. Ein peinliches Hin- und Herzerren, deſſen Wirkung nicht durch den muſikaliſchen Gedanken, ſondern lediglich durch die materielle Wucht des Orcheſters und die unbarmherzige Anſtrengung der Singſtimmen erreicht wird.

Der Erfolg der Oper ergab ſich immerhin günſtiger, als ich bei der Fremdartigkeit des Stoffes und der Ungleichheit der Kompoſition erwartet hatte. Am ſchönſten wirkten (wie bei allen Rubinſteinſchen Opern) die nationalen Muſikſtücke; ſämtliche Scenen, in welchen das muſikaliſche Intereſſe mit dem ethnographiſchen verbunden oder richtiger, daran gebunden erſcheint. Keine Frage, daß wir die reizendſten Stücke ſeiner Opern weniger der individuellen Erfindung Rubinſteins verdanken, als der muſikaliſchen Urkraft ſeines Volksſtammes. Daß auch der dritte Akt ſtellenweiſe nicht ohne ſtarken Eindruck blieb, iſt zur guten Hälfte das Verdienſt von Fräulein v. Mildenburg (Tamara) und Herrn Reichmann. In der Tamararolle herrſcht ein muſikaliſcher Zwieſpalt: anfangs eine zierliche Koloraturpartie, wächſt ſie in den folgenden Akten zur entſchieden hochdramatiſchen, tragiſchen Heldin. Fräulein v. Mildenburg erfüllte in überraſchender

Weiſe beide, ſo ſelten vereinte Anforderungen. Sie brachte Trillerketten, hochliegende Paſſagen und eine vom hohen B durch anderthalb Oktaven raſch herabgleitende chromatiſche Skala im erſten Akt mit einer ſicheren Leichtigkeit, die unſerer Brünnhilde und Iſolde niemand zugetraut hätte. Noch weit bedeutender, ja hinreißend entfaltete ſich ihr Talent im zweiten und dritten Akt. Da wirkten Stimme und Perſönlichkeit der Sängerin, ſtarkes Empfinden und durchgebildete dramatiſche Kunſt zu ergreifender Wirkung zuſammen. Herr Reichmann hat ſeinem berühmten Geiſtertrio: Holländer, Vampyr und Hans Heiling, als vierte ebenbürtige Geſtalt, den Dämon, angereiht. Neben Tamara und dem Dämon treten alle übrigen Rollen ſtark zurück.

Haydns „Apotheker“ und Lortzings „Opernprobe“.

[1899.]

Im Opernhauſe ſind jetzt zwei intereſſante muſikaliſche Raritäten ausgeſtellt: „Der Apotheker“ von Joſeph Haydn und „Die Opernprobe“ von Lortzing. Über beiden ſchwebt unſichtbar die Geſtalt Mozarts. An ihn mußte man unwillkürlich denken bei Haydn und bei Lortzing: Erſterer deutet auf Mozart voraus, Lortzing auf Mozart zurück. Senſation zu machen, uns aufzuregen

oder hinzureißen, dafür ſind die beiden anſpruchsloſen Einakter nicht geſchaffen, aber als eine freundliche Erholung nach den Gewaltthaten des Nibelungenliedes und der Iliade erſcheinen ſie eben jetzt zu rechter Stunde. Papa Haydn machte den Anfang. Bekanntlich hat die Fürſtin Metternich vor vier Jahren eine einzige Aufführung des „Apothekers“ als Wohlthätigkeits-Vorſtellung im Carl-Theater veranlaßt mit den erſten Kräften der Dresdener Hofoper. Weder früher noch ſpäter hatte Wien dieſes allerliebſte Rokoko-Singſpiel zu hören bekommen. Jugendfriſch fortlebend in ſeinen Oratorien, Symphonien, Quartetten, gehört Haydn doch als Opernkomponiſt zu den Verſchollenen. Zu den unrettbar Verſchollenen durfte man ſagen, bevor ſein „Apotheker“ als überraſchende Ausnahme uns eines Beſſeren belehrte. Dieſer feiert nun eine zweite Auferſtehung in der praktiſchen Bearbeitung Dr. Hirſchfelds. Direktor Mahler läßt vor dem „Apotheker“, in Ermangelung einer Ouvertüre, eine Haydnſche Symphonie ſpielen, welche den Hörer gleich in die entſprechende muſikaliſche Atmoſphäre verſetzt. Etwas umſtändlich vor einem einaktigen Singſpiel, wurde die Symphonie doch mit außerordentlichem Beifall aufgenommen. In ſo vollendet feiner Ausführung bekommt man ja Haydnſche Symphonien nie und nirgends zu hören, wenn überhaupt. Unter fröhlichem Applaus geht der Vorhang auf. Da ſtoßen wir gleich auf eine zweite glückliche Neuerung. Zum erſtenmal erblicken wir im Orcheſter ein Pianino, auf welchem Direktor Mahler die einfachen Recitative begleitet. So war es ehemals Sitte, und eine vernünftige Sitte. Der Kapellmeiſter kann am Klavier ſich dem freien, halb geſprochenen Reci-

tativ leichter anſchmiegen; der Eintritt des Orcheſters wirkt darauf um ſo kräftiger. Die Handlung des Stückes iſt ſchnell erzählt. Der Apotheker Sempronio iſt ein bornierter Alter, der nach Gewohnheit aller Luſtſpielvormänner ſich um ſeine ſchöne Nichte Griletta bewirbt. In dieſem Unternehmen wird er von zwei jungen Leuten gehindert, die beide in Griletta verliebt ſind. Der eine, ein reicher Stutzer Namens Volpino, der andere, Mengone, ein ſchüchterner Jüngling, der Griletta zuliebe als Lehrling bei dem Apotheker eingetreten iſt. Dieſe beiden Nebenbuhler, ſowohl der begünſtigte Mengone als der verſchmähte Volpino, benützen die Leichtgläubigkeit des paſſionierten Zeitungsleſers Sempronio zu allerhand eigennützigen Poſſen. Zuerſt erſcheinen ſie als Notare, um Sempronios Heiratskontrakt aufzuſetzen, dann ſpielt Volpino einen türkiſchen Paſcha, welcher dem Alten eine Berufung als Hof-Apotheker nach Konſtantinopel überbringt. Schließlich führt der glückliche Mengone die Braut heim. Dieſe Handlung, die ſich im Apothekerladen abſpielt, entwaffnet uns durch die Anſpruchsloſigkeit ihrer poſſenhaften Komik. Die Muſik ergötzt durch naive Anmut und Drolligkeit; man genießt ſie überdies als einen hiſtoriſchen Leckerbiſſen. Glücklich erfunden und von ſolider Meiſterhand ausgeführt ſind insbeſondere die Enſemble-Nummern: das Quartett mit den beiden falſchen Notaren und die durch einen kleinen Männerchor verſtärkte Türkenſcene. Von den Arien wirken am friſcheſten die erſte des Mengone und jene Sempronios. Um die hier geſtrichene langwierige G-moll-Arie des mit dem Degen herumfuchtelnden Volpino haben wir nicht zu trauern; eher wären noch eine

oder die andere Kürzung, namentlich der ſentimentalen Geſänge, zu befürworten. An der Aufführung würde Haydn ſeine Freude gehabt haben, ſo dringend er in ſeiner Beſcheidenheit ſich dagegen auch gewehrt hat, daß ſeine für das fürſtliche Haustheater in Eſterhaz berechneten Singſpiele auf große Bühnen verpflanzt würden. Den alten Apotheker giebt Herr Heſch voll draſtiſcher Komik, gleich trefflich in Spiel und Geſang. Der böhmiſch-deutſche Anklang ſeiner Ausſprache, der in ernſten Rollen mitunter auffällt, ſtört nicht in der Poſſe. Einen glänzenden Schmuck beſitzt die Vorſtellung in Fräulein Michalek (Griletta) und Herrn Schrödter (Mengone). Gern würdigen wir das Verdienſt Direktor Mahlers um dieſe anſcheinend ſo leichte kleine Oper, deren Stil dem heutigen Künſtlerperſonal ja ganz fremd geworden iſt.

Lortzings einaktige komiſche Oper „Die Opernprobe“ lehnt ſich an ein längſt vergeſſenes Luſtſpiel von Jünger „Die Komödie aus dem Stegreif“. Schon das Libretto weiſt auf den Zuſammenhang mit einer vergangenen Zeit: ſein Haupteffekt beruht, wie im „Apotheker“, auf dem Spaß mit Verkleidungen. Ein flotter junger Baron Adolf Reinthal hat ſich heimlich aus dem Hauſe ſeines Onkels entfernt, um einer von dieſem geplanten Konvenienz-Heirat zu entgehen. Von ſeinem Diener Johann begleitet, kommt er in die Nähe eines gräflichen Schloſſes, deſſen Beſitzer ein Muſik- und Theaternarr iſt. Das ganze Haus bis zum Küchenjungen herab muſiziert. Baron Adolf und ſein Diener Johann haben als reiſende Sänger ſich Einlaß ins Schloß erwirkt und ſollen in der bevorſtehenden Opernprobe mit-

wirken. Kaum hat dieſe begonnen, als plötzlich der alte Baron-Onkel ankommt. Adolf ſtürzt ihm zu Füßen, um Vergebung bittend, und erfährt, daß die ihm zugedachte Braut keine andere iſt, als die junge hübſche Komteſſe, die bereits ſein Herz erobert hat. So endet die unterbrochene Opernprobe mit einem Verlobungsſchmaus und allgemeiner Zufriedenheit. Auch des Publikums, können wir beifügen. Die einfache Handlung iſt geſchickt geführt und mit manchem guten Scherz ausgeſtattet. Einige Kürzungen in dem allzu geſchwätzigen Dialog dürften vielleicht nicht ſchaden. Die Muſik iſt echter, unverfälſchter Lortzing, wenn ſie gleich hinter dem „Waffenſchmied“ und „Wildſchütz“ zurückſteht, vom „Czar und Zimmermann“ gar nicht zu reden. An die „Opernprobe“ einen rückſichtslos hohen Maßſtab zu legen, vermeiden wir um ſo lieber, als die komiſche Oper in Deutſchland kläglich verwaiſt iſt, daher jedem ihrer wenigen wackeren Pfleger ein ſchonendes Privilegium gebührt, ähnlich dem Beneficium competentiae des Schuldners im römiſchen Recht. Die Schwächen der Lortzingſchen Oper möchte ich nicht beſchönigen, noch weniger unterſchätze ich ihre Vorzüge. Wir wollen und können heute Lortzing nicht entbehren; kein großer Meiſter, iſt er doch der letzte naive Opernkomponiſt der Deutſchen. Wie erquickend friſch klingt nicht gleich das erſte Duett Adolfs mit dem Bedienten, wie zart die Tenor-Romanze „Ob ich dich liebe?“ Ich erwähne noch das Buffo-Duett zwiſchen Johann und dem Kammermädchen, endlich das Sextett und das Finale — zwei wirkſam ausgeführte Enſembles, deren Hauptthemen uns ſchon in der Ouvertüre verraten ſind. So weiß uns Lortzing im ganzen

zwar nicht viel Neues zu ſagen, aber das Alte ſagt er mit gewinnender Heiterkeit, in fließender Rede. Die „Opernprobe“ iſt Lortzings letztes Werk; er ſchrieb es für das Friedrich-Wilhelmſtädtiſche Theater in Berlin, an welchem er zuletzt, von Sorgen ſchwer bedrückt, als Kapellmeiſter gewirkt hat. Einige Monate nach ſeinem Tode (1851) gelangte die „Opernprobe“ zur Aufführung, um bald vom Repertoire wieder zu verſchwinden. Erſt in neueſter Zeit iſt das liebenswürdige kleine Werk gedruckt und an mehreren Bühnen mit Erfolg gegeben worden. Es ziemt und verlohnt ſich, das Andenken Lortzings auch bei uns wieder zu erwecken.

„Iolanthe.“

Lyriſche Oper in einem Aufzuge von P. Tſchaikowsky [1900], nebſt einem Anhang über Tſchaikowskys „Erinnerungen“.

Verückt von dem poetiſchen Zauber der Königstochter Iolanthe, geblendet von einer Blinden, hat Tſchaikowsky Henrik Hertzs Drama zur Oper umgeſchaffen. Er iſt der erſte nicht. Vor 50 Jahren iſt im alten Kärntnerthor-Theater eine Oper „Iolanthe“ von Johannes Hager aufgeführt und trotz mancher glücklicher Scenen raſch wieder beſeitigt worden. Das war, als ganz Deutſchland von dem rührenden Idyll des däniſchen Dichters ſchwärmte. Nur zu leicht mochte ein junger gefühlvoller Komponiſt

in der blinden Jolanthe ein Opern-Ideal erblicken. Es hatten ſogar namhafte Kritiker in ihrer Beurteilung oder Verurteilung des Hertzſchen Dramas auf das Operngebiet hingewieſen, indem Jolanthe kein dramatiſcher Charakter ſei, ſondern eine muſikaliſche Seele. Sollte — ſo hieß es — die ſo rührende Geſchichte nicht durch Muſik unendlich gewinnen? Ja, drängt ſie nicht geradezu nach muſikaliſcher Verſtärkung und Verklärung? Man überſah nur eines: daß die ſüße himmelblaue Monotonie, die auf dem Schauſpiel laſtet, gerade für die Oper verhängnisvoll werden mußte. Noch peinlicher empfinden wir hier den Mangel an kräftigen Gegenſätzen, an vorwärtsdrängender Handlung. Die Muſik braucht zur Entfaltung eines Dialogs oder Monologs doppelt ſo viel Zeit, als die geſprochene Rede; überdies wird der Komponiſt gar nicht loskommen aus dem langſamen Zeitmaß und der gleichmäßigen Rhythmik. Was an dem Drama des däniſchen Poeten uns zumeiſt feſſelt, ſind die ſinnigen Reden und Erörterungen über das Licht, das Sehen — geiſtreiche, poetiſche Gedanken, welche dieſes Thema ſowohl nach der Gefühlsſeite, wie nach der pſychologiſchen und pathologiſchen beleuchten. Davon kann das Wenigſte in Muſik rein aufgehen und wird das Meiſte im Geſangsvortrag undeutlich verſchwimmen.

Da hätten wir vorläufig und voreilig ſchon Entſchuldigungsgründe vorgebracht, warum die Oper „Jolanthe" keinen großen Erfolg erzielen kann. Keinen Erfolg wie Tſchaikowskys „Eugen Onegin". Für dieſen hege ich eine beſondere Vorliebe; trotz der ſehr ungleichen Erfindung und dem unglücklichen letzten Akt, der das Werk

nicht abſchließt, ſondern abbricht. In „Onegin“ erſcheint uns der Komponiſt als eine geprägte Individualität, eine geiſtvolle, liebenswürdige Natur, deren weſteuropäiſche Bildung die ruſſiſche Nationalität trotzdem nicht verleugnet. Dieſe reizvollen nationalen Anklänge, welche der Muſik zu „Onegin“ ihre charakteriſtiſche Farbe geben, müſſen wir in der provençaliſchen „Jolanthe“ entbehren, und wir entbehren ſie ſchwer. Gern hätten wir der neuen Oper einen ähnlichen tiefen Eindruck verdankt und nachgerühmt, wie jener älteren. Aber das will uns trotz mancher ſchönen Einzelheit in „Jolanthe“ nicht gelingen. Es iſt dem Komponiſten diesmal nicht viel neues eingefallen; wohl uns, daß er dieſem Mangel nicht durch Roheit und Bizarrerie abzuhelfen ſucht, wie ſo viele ſeiner Landsleute. In Tſchaikowskys „Jolanthe“ herrſchen überwiegend Natürlichkeit und zarte Empfindung, die manchmal zum Gewöhnlichen herabſinkt, manchmal aber ſich zu ſchöner Anmut erhebt.

Man höre gleich die einleitenden idylliſchen Scenen im Garten. Ein Geſpräch Jolanthes mit ihrer Amme, zwiſchen Recitativ und Cantilene ſchwankend, wird von einer ungemein einfachen lieblichen G-dur-Melodie der Violinen und Harfen getragen. Daran ſchließt ſich ein zartes Arioſo der Jolanthe: „Warum kannte in früheren Tagen weder Thränen noch Kummer mein Sinn?“ und ein heiterer Mädchenchor „Bringen dir Blumen“. Die naive, herzliche Melodie mit den jubelnden Vogelſtimmen im Orcheſter wirkt in ihrer Reinheit ebenſo köſtlich wie das darauf folgende Schlummerlied in Es-dur. Es wird abwechſelnd erſt von zwei Soloſtimmen geſungen, denen

ſich dann die tiefere dritte und ein leiſe verhallender Mädchenchor anfügt. In dieſen einleitenden idylliſchen Scenen zeigt ſich Tſchaikowskys lyriſches Talent in voller ſanfter Leuchtkraft. Alles etwas breit ausgeſponnen, aber ſtimmungsvoll, in muſikaliſch ſchön gerundeter Form. Nun ſind wir aber beinahe fertig mit den Scenen, die wir uneingeſchränkt, ſo recht von Herzen loben können.

Jagdhörner verkünden das Nahen des Königs, der in Begleitung des mauriſchen Arztes Ebn-Jahia auftritt. Die Arie, in welcher der König das Unglück ſeiner Tochter beklagt, iſt dankbar für den Sänger, aber ſtark an italieniſche Muſter anklingend, von geringer Originalität. Charakteriſtiſcher erſcheint unmittelbar darauf die Arie des Arztes in ihrer wunderlichen Monotonie. Das etwas ſteife Pathos der beiden Baſſiſten wird erfreulich abgelöſt durch die kühn eindringenden jungen Freunde Triſtan und Robert, deren Entzücken beim Anblick des herrlichen Gartens in reizenden Orcheſter-Effekten ausklingt. Ritter Robert preiſt in einer recht banalen Arie die Schönheit einer gewiſſen Mathilde, die wir leider nicht zu ſehen bekommen: „Wer kann mit Mathilden ſich meſſen an Macht, mit ihres ſchwarzblickenden Augenpaars Pracht?“ Von der ſchrecklichen „Umdichtung“ des Originals durch Herrn Hans Schmidt geben wir aufs Geratewohl noch zwei weitere Proben. Jolanthe ſingt: „O, um zu retten ihn, will gerne ich ertragen alles, denn mir wert iſt er.“ Worauf der König die großartige Entſcheidung fällt: „So ſei ſie dein, mein Sohn, denn!“

Der Ritter Triſtan (das iſt nämlich „mein Sohn denn“) hat die ſchlafende Jolanthe erweckt. Nach einer

ſtürmiſchen Liebeserklärung entdeckt er allmählich, daß Jolanthe blind iſt. Durch ſeine Fragen wird die bisher Ahnungsloſe zum erſtenmal ihres Gebrechens inne. In dem ermüdend langen Duett der beiden leuchten einige feine Wendungen auf; wo aber die Melodie endlich in feſtem, breitem Bett ſich zu ſammeln beginnt („Iſt des Schöpfers erſtes Werk"), verfällt ſie der gewöhnlichen Opernphraſe. Und doch ſteht die Scene hier auf ihrem Höhepunkt, wie der Komponiſt durch eine ſpätere Wiederholung des Themas bekräftigt. Wo aber die Kraft der originellen Melodie fehlt, da helfen alle Harfen der Welt nichts. Der König mit dem Arzte und den Dienerinnen Jolanthes eilen herbei, erſchreckt über die Anweſenheit eines Fremden. Ein breiter, allmählich ſich ſteigernder Enſembleſatz („Er ſprach zu mir vom Strahl der Sonne") legt ſich beruhigend auf die Erſchütterung der Anweſenden. Dann fleht Jolanthe in einem leidenſchaftlichen Allegro um Gnade für Triſtan. Der Arzt entfernt ſich mit Jolanthe, um ihre Heilung zu verſuchen. Nach ſehr kurzer Zeit kehren ſie zurück; ein jubelnder Ausruf des Chors „Jolanthe ſieht das Licht!" begrüßt die glücklich Errettete. Eine große dramatiſche Scene Jolanthes, welche allmählich ihre Umgebung erkennt, gipfelt in ihrem Gebet „O Herr zu dir!", worauf ein kurzer Dank- und Preischor die Oper beſchließt.

Das Publikum folgte der Oper ſehr aufmerkſam, mit mehr Andacht als Begeiſterung. Das liegt in der Natur dieſer Muſik. Weder Meiſterwerk noch Effektſtück, wohl aber ſorgfältige Arbeit eines vornehmen Künſtlers. Die erſten Scenen mit den Mädchenchören, zahlreiche Feinheiten im Dialog, vor allem die Reize der charakteriſtiſchen In-

ſtrumentierung konnten von unſerem Publikum nicht überſehen, nicht unterſchätzt werden. Der Erfolg von „Eugen Onegin“ hat der Wiener Hofoper das Recht, wohl auch die Pflicht gegeben, dem ruſſiſchen Komponiſten nochmals ihre Pforten zu öffnen. Tſchaikowsky hat kaum ein halbes Dutzend Opern geſchrieben; ſehr wenig, wenn man ſeine enorme Fruchtbarkeit auf dem Gebiete der Symphonie, der Kammermuſik, des Liedes und des Klavierſtückes dagegen hält. Für die Aufführung der „Jolanthe“ ſprach der Vorgang anderer deutſcher Bühnen und die frühere Beliebtheit der Hertzſchen Dichtung. Zwei große Opern: „Der Opritſchnik“ (nach einer Tragödie von Lajetſchnikow) und „Wakula, der Schmied“ (nach einem Märchen von Gogol) haben ſelbſt in Petersburg nur ein kurzes Leben gefriſtet; für deutſche Bühnen macht ſchon ihr Stoff ſie unmöglich. Auch eine Einbürgerung von Tſchaikowskys „Pique-Dame“ auf deutſchen Bühnen wird durch das Textbuch ſehr erſchwert. Der Stoff, einer ſehr wunderlichen Novelle von Puſchkin entnommen, iſt durch die Opernbearbeitung noch unverſtändlicher und gewaltſamer geworden. Das iſt ſehr zu bedauern, denn die Muſik zur „Pique-Dame“ enthält große Schönheiten und ungleich mehr dramatiſches Leben, als Jolanthe. Was von den hier noch unbekannten Bühnenwerken Tſchaikowskys die meiſte Ausſicht auf Erfolg hätte, das ſind ſeine Ballette: „Nußknacker“, „Der Schwanenſee“ und vor allem das reizvolle, graziöſe Tanzmärchen „Dornröschen“.

* * *

Faſt gleichzeitig mit der Wiener Aufführung der „Jolanthe“ erſchienen im Buchhandel Tſchaikowskys

„Muſikaliſche Erinnerungen“. Mit erwartungsvoller Ungeduld griff ich danach. Verdanke ich doch der „Pathetiſchen Symphonie“, noch mehr dem „Eugen Onegin“, eine lebhafte Sympathie für den Komponiſten, in deſſen früheren Orcheſterwerken mich manches rohe und dilettantiſche abgeſtoßen hatte. Die „Erinnerungen“ enthalten ein autobiographiſches Fragment Tſchaikowskys, nebſt einer Auswahl ſeiner für ruſſiſche Blätter geſchriebenen Muſikkritiken. In dem „Fragment“ erzählt Tſchaikowsky von ſeinen Kunſtreiſen nach Berlin, Leipzig und Hamburg; eine Schilderung ſeiner Erlebniſſe in Frankreich und Amerika iſt er uns leider ſchuldig geblieben. Ehrlich geſtanden hat das aus Tſchaikowskys Nachlaß zuſammengeſtellte Buch mich ein wenig enttäuſcht. Gerade von ihm hatte ich mehr Eigenartiges, Intereſſantes erwartet. Ein liebenswürdiger, aufrichtiger Menſch ſpricht allerdings aus dieſen Mitteilungen. Aber nicht alles, was ein ſolcher ſeinen Freunden ausführlich erzählt, hat ein gleiches Intereſſe für weitere Leſerkreiſe. Tſchaikowsky beginnt mit der Schilderung ſeines erſten Dirigenten-Debüts in Moskau (1886). Wie er, ganz ungeübt im Dirigieren, voll Beſorgnis den Taktſtock in die Hand nahm, ſchließlich aber alles gut ablief. Faſt dasſelbe erzählt er weiter aus Petersburg und aus Leipzig, wo er ebenfalls in großen Orcheſter-Konzerten ſeine eigenen Werke dirigieren mußte. Auch die ausgedehnte Erzählung von den Ungeſchicklichkeiten und Mißgriffen ſeines (nicht genannten) Konzertagenten bietet heute wenig Intereſſe. Von ſeinen Landsleuten, den Muſikern Brodski, Seloti und Friedheim, ſpricht er gelegentlich ſeines Leipziger Aufenthaltes mit außerordentlicher Wärme,

ohne jedoch deren Talente und Leiſtungen näher zu charakteriſieren. Intereſſant ſind hingegen ſeine Urteile über einige berühmte Komponiſten. In Leipzig lernt er Brahms kennen, deſſen Erſcheinung ihm merkwürdigerweiſe „gar nicht deutſch" vorkomnt, ſondern „an den Typus des echten Großruſſen erinnert, wie man ihn beſonders unter Geiſtlichen antrifft". Tſchaikowskys geringe Sympathie für die Muſik von Brahms iſt bekannt; es ſcheint, daß dieſe Empfindung gegenſeitig war. „Wie alle meine muſikaliſchen Freunde in Rußland", ſchreibt Tſchaikowsky, „ſchätze ich Brahms als ehrlichen, überzeugungstreuen, energiſchen Muſiker, aber trotz allen guten Willens kann ich ſeine Muſik nicht lieben. In dieſer liegt für das ruſſiſche Herz etwas Trockenes, Kaltes, Nebelhaftes und Abſtoßendes; von unſerem Standpunkte aus fehlt Brahms jede melodiſche Erfindung. Wenn man ihn hört, fragt man ſich: iſt Brahms in der That tief, oder kokettiert er nur mit der Tiefe ſeiner muſikaliſchen Erfindung, um die äußerſte Armut der Phantaſie zu maskieren? Es dürfte ſchwer halten, dieſe Frage definitiv zu entſcheiden." Wir achten die Aufrichtigkeit von Tſchaikowskys Bekenntnis, das, fern von Dünkel und Gehäſſigkeit, ſich rein ſubjektiv ausſpricht; daß ſein Urteil uns trotzdem höchſt einſeitig, beſchränkt und ungerecht erſcheint, brauchen wir unſeren Leſern nicht erſt zu ſagen. Über Brahms' Charakter, ſeine echte Beſcheidenheit, ſein hilfsbereites Wirken für junge Tonkünſtler ſpricht Tſchaikowsky mit aufrichtiger Anerkennung. „Richard Wagner", erzählt Tſchaikowsky, „pflegte beſonders boshaft über Brahms Schöpfungen ſich zu äußern. Als man nun Brahms einmal einen neuen, be-

ſonders boshaften Ausfall Wagners an ſeine Adreſſe hinterbrachte, rief er aus: „Mein Gott, Wagner ſchreitet ja triumphierend auf der großen Straße! Wodurch kann ich ihm wohl hinderlich ſein oder ihn ärgern, wenn ich meinen beſcheidenen kleinen Fußpfad gehe, und warum kann er mich nicht in Ruhe laſſen, da ich gewiß niemals ſeinen Weg kreuzen werde?“ Das iſt echter Brahms!

Ganz anders fühlt Tſchaikowsky für Edward Grieg, der es verſtanden habe, ſich für immer die ruſſiſchen Herzen zu erobern. „In ſeiner von zarter Melancholie durchdrungenen Muſik ſpiegeln ſich gleichſam die Schönheiten der norwegiſchen Natur ab, die bald erhaben und großartig, bald in Nebel verſchleiert, in anſpruchsloſer Dürftigkeit ſich zeigt, aber für die Seele des Nordländers etwas unausſprechlich Reizvolles, einen verwandten Ton beſitzt, der in unſeren Herzen einen Widerhall weckt. Es iſt möglich, daß Grieg viel weniger Meiſterſchaft beſitzt als Brahms, weniger hochfliegende Pläne verfolgt und der Neigung zu bodenloſer Tiefe gänzlich entbehrt, aber dafür ſteht er uns menſchlich viel näher.“ Tſchaikowsky iſt unerſchöpflich in Lobpreiſungen Griegs, denen man ſo ziemlich beipflichten kann, bis auf die Behauptung, daß Grieg „allem Geſuchten und Gequälten aus dem Wege geht“. Im Gegenteil, auf dieſem Wege glauben wir ihm recht häufig zu begegnen. Allerdings dürfen wir die Eigenart des nationalen Geſchmacks nicht zu gering anſchlagen. Dem ſkandinaviſchen Volke klingt vieles keineswegs geſucht und gequält, was wir ſo nennen; dem Ruſſen nicht roh und lärmend, was uns ſo berührt; dafür dürfen wir Deutſche ruhig auch die Vorwürfe ablehnen, welche Ruſſen und

Norweger gegen Brahms erheben. Voll Bewunderung ſpricht Tſchaikowsky von dem Dirigenten-Genie des jungen Kapellmeiſters Arthur Nikiſch; mit wärmſter Anerkennung von dem glänzenden Talent Buſonis, des Komponiſten und Virtuoſen. Gleichwohl bedauert er, daß Buſoni ſeiner Natur Gewalt anthue und um jeden Preis als Deutſcher erſcheinen wolle. Ebenſo Sgambati. „Sie ſchämen ſich beide, Italiener zu ſein, fürchten, daß in ihren Kompoſitionen auch nur ein Schatten von Melodie durchleuchte, und wollen „tief“ ſein nach deutſcher Art.“ Tſchaikowsky nennt dies eine traurige Erſcheinung; überzeugt, „daß die italieniſche Muſik nur dann eine neue Blütenperiode erleben wird, wenn ihre Vertreter ſich entſchließen, anſtatt im Widerſpruch mit ihrem künſtleriſchen Naturell in die Reihen von Wagner, Liszt und Brahms zu drängen, aus dem Innern des nationalen Geiſtes heraus neue muſikaliſche Anregungen zu ſchöpfen und unter Verzicht auf die veralteten Banalitäten der Dreißigerjahre neue Formen zu finden, die in Übereinſtimmung mit der ſie umgebenden ſüdlichen Natur ſich durch glänzenden Melodienreichtum und gefällige Einkleidung auszeichnen.“

Von Leipzig führt uns Tſchaikowsky nach Hamburg. Er ſonnt ſich förmlich im Nachgenuſſe der ihm hier bereiteten Ovationen und des ſo freundſchaftlichen Entgegenkommens vieler muſikaliſcher Familien. Den Brahms-Kultus will er nirgends ſo verbreitet gefunden haben wie in Hamburg; eine Thatſache, die er einfach auf die Oppoſition der Hamburger gegen Wagner zurückführt. „Du haſt nun einmal die Antipathie!“ heißt es im „Fauſt“. Tſchaikowsky folgt hierauf einer Einladung nach Berlin,

wo er im Konzerte der „Philharmonie“ bloß ſeine eigenen Kompoſitionen dirigiert. Auch hier erfreut er ſich großer Erfolge und geſelligen freundſchaftlichen Verkehrs mit Moszkowsky, Sauret, Hermann Wolff und der von ihm hochverehrten Deſirée Artôt. — Von weit geringerem Intereſſe als das autobiographiſche Fragment ſind die angefügten „Muſikaliſchen Kritiken und Feuilletons“. Tſchaikowsky hatte ſich im Jahre 1871 entſchloſſen, für die Moskauer „Ruſſiſchen Nachrichten“ das Muſikreferat zu übernehmen. Weniger aus Liebe zur Sache, als um ſich ein feſtes Einkommen zu ſichern. Lebte er doch damals in ſehr knappen Verhältniſſen. Seine Urteile über die Moskauer Aufführungen lauten oft ſehr ſcharf, beſonders über die Chöre und die Mitglieder zweiten Ranges der italieniſchen Opernſaiſon unter Merelli. Auch das Publikum wird wegen taktloſen oder ſtörenden Benehmens häufig von ihm abgekanzelt. So läſtiger und meiſt fruchtloſer Thätigkeit ſchnell überdrüſſig, legte Tſchaikowsky nach vier Jahren die kritiſche Feder nieder. Neue Geſichtspunkte oder originelle, geiſtreiche Ausführungen wird man ſchwerlich finden in dieſen Aufſätzen über „Don Juan“, die „Eroica“, „Fra Diavolo“, „Die Afrikanerin“, „Traviata“, Chriſtine Nilsſon und Bülow. Betroffen innehalten mußten wir nur bei dem merkwürdig knappen Urteil über „Fidelio“: „Die Muſik iſt hübſch, kann aber mit Beethovens Symphonien nicht verglichen werden und ſteht weit hinter den Opern Mozarts zurück!“ Dann bei dem enthuſiaſtiſchen Ausſpruch, der Es-moll-Satz in Schumanns vierter Symphonie werde „für die zukünftigen Geſchlechter ein ebenſo leuchtendes Denkmal des menſch-

lichen Geiſtes bilden, wie der Kölner Dom ſelbſt“. So unberechenbar ſind oft die Neigungen Tſchaikowskys: dort viel zu wenig für den „Fidelio“, hier viel zu viel für den Schumannſchen Symphonieſatz. Erwartungsvoll trat ich an Tſchaikowskys Berichte über das Bayreuther Feſtſpiel 1876. In zwei langen vorbereitenden Feuilletons erzählt er die Entſtehung von Wagners „Nibelungenring“, beſchreibt die Stadt, das Feſtſpielhaus, die namhaften Fremden, die elende Verpflegung, um endlich in einem einzigen dritten Artikel die Hauptſache, Wagners Tetralogie zu beſprechen, oder vielmehr ſich ſcheu herumzuwinden. Er bittet ſeine Leſer um Entſchuldigung, wenn er „nur für eine ferne Zukunft“ eine kritiſche Erörterung der Wagnerſchen Schöpfung verſprechen könne. „Ob R. Wagner recht gethan hat, indem er im Dienſt ſeiner Idee bis zum Äußerſten gegangen iſt, ob er das Prinzip des äſthetiſchen Gleichgewichts vernachläſſigt hat und ob die Kunſt noch weiter auf demſelben Wege, den er als Ausgangspunkt bezeichnet, fortſchreiten wird, oder ob der „Nibelungenring“ zugleich den Punkt bedeutet, von dem aus die Reaktion beginnen wird — wer wollte das heute entſcheiden?“ Tſchaikowsky kommt wiederholt auf den „Zuſtand vollſtändiger geiſtiger und phyſiſcher Erſchöpfung“ zurück, die er nach den einzelnen Teilen der Tetralogie empfunden, und reſumiert zum Schluß, was er aus dem Bayreuther Feſtſpielhaus mit heimgenommen habe: „1. Eine verwirrte Erinnerung an zahlloſe überraſchende Schönheiten, beſonders ſymphoniſcher Natur. 2. Bewunderung für das ungeheure Talent des Dichterkomponiſten und ſeine Technik. 3. Den Zweifel an der Richtigkeit von Wagners Anſicht über

das Weſen der Oper. 4. Das Gefühl großer Ermattung, aber auch den Wunſch, das Studium dieſer kompliziertesten aller jemals geſchriebenen Muſikſchöpfungen fortzuſetzen.“ Wagners berühmte Bayreuther Schlußrede: „Sie haben nun geſehen, was wir können ꝛc.“, ſtellt Tſchaikowsky treffend in eine Reihe mit Ludwigs des Vierzehnten: L'état c'est moi!“

Tſchaikowskys perſönliches Verhalten zu der Muſik der berühmten Meiſter erhellt aus ſeinen Feuilletons nur ſehr unvollſtändig. Mehr darüber erfahren wir von ſeinem intimen Freunde, dem ausgezeichneten Muſikgelehrten und Kritiker Herrn Laroche in Moskau, demſelben, dem ich für ſeine Überſetzung des „Muſikaliſch-Schönen“ ins Ruſſiſche verpflichtet bin. Tſchaikowskys Hauptgottheit, erzählt Laroche, war und blieb Mozart, mit dem er Zeit ſeines Lebens ſich gründlich nach allen Seiten hin beſchäftigte. Bach und Händel ſtand er ganz fremd gegenüber. Bachs Fugen ſpielte er wohl zuweilen für ſich auf dem Klavier, die Kantaten aber und die großen Vokalkompoſitionen nannte er eine klaſſiſche Quälerei. Händel konnte er abſolut nicht leiden. (Wer denkt da nicht an Spohrs Antwort zu den Herren vom Bach-Denkmal-Komitee: „Ich weiß nur einen Komponiſten, der mir noch unangenehmer iſt als Bach: das iſt Händel!“) Merkwürdigerweiſe gehörte zu Tſchaikowskys Antipathien auch Chopin. Vielleicht weil er unbewußt ſelbſt mit Chopin manche Ähnlichkeit hatte. In ſeiner Jugend ſchwärmte er ſehr für die italieniſche Oper, für Roſſini und Verdi, liebte auch das italieniſche Volk und die italieniſche Sprache. Von einem dreijährigen Aufenthalte in Italien datiert ſein italieniſches Capriccio und die Orcheſter-Phantaſie über italieniſche

Volksmelodien. Bei den Konzerten, welche R. Wagner 1863 in Petersburg gab, blieb Tſchaikowsky kühl und ſkeptiſch; beſonders das allgemein bejubelte Vorſpiel zu „Lohengrin“ machte auf ihn gar keinen Eindruck. Gegen Laroche machte er auch kein Hehl daraus, wie wenig ihm die „Nibelungen“ gefielen. In Bayreuth befand er ſich aber in einer Geſellſchaft, wo er nichts gegen Wagner äußern durfte; beſonders Profeſſor Klindworth vom Moskauer Konſervatorium, einer der heftigſten Wagnerianer, wich nicht von ſeiner Seite. Erſt im Jahre 1886 lernte er „Parzifal“ aus dem Klavierauszug kennen und war von der Schlußſcene des erſten Aktes entzückt. Von dieſer Zeit an zeigen ſich ſogar gewiſſe Wagnerſche Einflüſſe auf ſeine eigenen Kompoſitionen, obwohl er Wagners Operntheorie nicht anerkannte und bis zu ſeinem Lebensende Opern mit Arien, Duetten, Chören und Balletten ſchrieb. Gegen Gounod war er anfangs ſehr kühl geſtimmt, wurde aber ſpäter, unter dem Einfluß der Artôt, ein warmer Verehrer des „Fauſt“ und des „Romeo“. Umgekehrt erging es ihm mit Schumann, der einen tiefen Eindruck auf Tſchaikowsky hervorgebracht hatte, ſpäter jedoch an ihm einen viel kühleren Beurteiler fand. Über Tſchaikowskys Verhalten zu Beethoven giebt uns Laroche folgenden merkwürdigen Aufſchluß: „Im allgemeinen hegte er für Beethoven große Ehrfurcht, die freilich ſehr verſchieden war von der ſchwärmeriſchen Liebe, die er für Mozart empfand. In ſeinen ſchriftlichen Äußerungen über Beethoven war er ſehr vorſichtig und farblos, da er es nicht liebte, durch öffentliche Ausſprache ſeiner geheimen Gedanken eine Polemik herauszufordern.“

Tſchaikowsky ſtarb am 25. Oktober 1893 nach zweitägigem Krankenlager, erſt 53 Jahre alt. Seit Turgenjews und Doſtojewskis Hinſcheiden hatte Petersburg kein ſo prunkvolles Begräbnis geſehen und keine ſo allgemeine Trauer.

„Es war einmal."

Gelegentliches über Zemlinsky und Richard Strauß.

[1900.]

„Muß denn immer gewagnert ſein?" So klagt ein Berliner Korreſpondent der „Zeit" — bei der Beſprechung einer neuen Oper „Ratbold" von Reinhold Becker. Der Fall iſt charakteriſtiſch, denn Becker, ein beliebter und tüchtiger Komponiſt, hatte bisher nur klare melodiöſe Muſik geſchrieben. Nun hat den 58jährigen Mann auch die Wagner-Influenza gepackt. Er quält ſich „mit Meiſterſinger-Stollen und reckt die beſcheidenen Themen zu einer aufdringlichen Breite, einer Maſſenhaftigkeit aus, daß in dem Stoffe der Geiſt erſtickt". Unwillkürlich mußte ich an dieſe Kritik denken, als ich der letzten Aufführung von Zemlinskys Oper „Es war einmal" beiwohnte. Meine Befriedigung über den Erfolg eines talentvollen jungen Öſterreichers war ebenſo aufrichtig wie die Anerkennung Direktor Mahlers, der nicht erſt ein Urteil des Auslandes abgewartet hat, um eine Erſtlingsoper hier feſtlich aus der Taufe zu heben. Publikum und Kritik haben die Vorzüge dieſer Novität ſo beifällig begrüßt,

daß es ihr nicht ſchaden kann, wenn nachträglich auch ihrer Schattenſeiten erwähnt wird. Gegenüber der vielſtimmig erklingenden Ermunterung, unſer Komponiſt möge ſo fortfahren, möchte ich ihn doch erſuchen, nicht ganz ſo fortzufahren. Unleugbar iſt ſein Talent, ſind die Vorzüge ſeiner überaus geſchickten, ja brillanten Technik. Auch die glückliche Wahl des Stoffes rechnen wir ihm als ein Verdienſt an. Wie ſehr dieſes poetiſche Märchenſpiel ſchon als Drama zu intereſſiren und zu erfreuen vermag, davon konnte ich, zwölf Jahre vor der Kompoſition von Zemlinskys Oper, mich leibhaftig überzeugen. Damals ſah ich im königlichen Theater zu Kopenhagen das Volksſtück „Dar var engang“, dem mit wenigen Abweichungen Zemlinskys Oper getreu nachfolgt. Die Handlung des Originalſtückes (nach einem Märchen Anderſens) iſt von dem geiſtvollen däniſchen Poeten Holger Drachmann ſo klar exponiert und anſchaulich geführt, daß ſelbſt der Fremde ihr in den Hauptzügen zu folgen vermag. „Es war einmal“, ein Lieblingsſtück des däniſchen Publikums, macht den erfreulichſten Eindruck, ohne der Muſik zu bedürfen. Freilich nicht, ohne muſikaliſchen Schmuck ganz zu verſchmähen. Dieſe an rechter Stelle maßvoll und anmutig einſetzende Muſik des Originals hat den däniſchen Komponiſten Lange-Müller populär gemacht. Außer einigen melodramatiſchen Orcheſterbegleitungen hören wir da Lieder des Prinzen und ſeines Dieners, ein Schlummerlied der Hofdamen, Jäger-, Soldaten- und Spielmannslieder. In der Oper muß natürlich die Muſik ſich ungleich breiter ausdehnen, auch mächtiger in die Höhe und Tiefe ſtreben, aber etwas von dem naiven Reiz, von der Natur-

ſchönheit des Volkstümlichen wäre gewiß auch der Opernbehandlung unſeres Märchens zum Vorteile gediehen. Zemlinskys Muſik ſcheint mir für dieſen Luſtſpielſtoff zu künſtlich, um nicht zu ſagen gekünſtelt; zu häufig zerhackt deklamatoriſch, melodienarm in den Singſtimmen, überfüllt und ruhelos im Orcheſter. „Muß denn immer gewagnert ſein?“

Ähnlichen Erſcheinungen begegnen wir heute überall. Alle junge Opernkomponiſten bemühen ſich, zu wagnern, nicht bedenkend, daß, wenn Zwei dasſelbe thun, es nicht mehr dasſelbe iſt. Sie verſchmähen bereits Wagners frühere geſangreiche Opern, klammern ſich an „Triſtan“, die „Nibelungen“, vollends an die „Meiſterſinger“. In den „Meiſterſingern“ erheben ſich jedoch über dem Wogen des polyphon verſchlungenen Orcheſters die blühenden Inſeln: Walthers Preislied, Pogners Anrede, das Quintett, endlich die heiteren Volksſcenen im dritten Akt! Vergebens ſpäht man nach ſolchen melodiengeſegneten Oaſen in Zemlinskys Partitur. Ich möchte nicht entſcheiden, ob Zemlinsky der ſelbſtändigen, originellen Geſangsmelodie abſichtlich ausweicht, oder ſie ihm. Für erſteres ſprechen in den beiden erſten Akten die vielen zarten, empfindſamen Stellen des Gedichtes, welche, nach Melodie ſchmachtend, von Zemlinsky nur deklamatoriſch abgefertigt werden. Die letztere Vermutung erregt der dritte Akt, wo Zemlinsky in die zweite und dritte Scene norwegiſche Volkslieder einſchiebt, anſtatt ſelber welche und beſſere zu erfinden. Über den Begriff von „Melodie“ in den Geſangspartien einer Oper kann kein ehrlicher Streit ſein. Würde dieſen Namen jede Aufeinanderfolge von Tönen, im Gegenſatze

zur „Harmonie“, verdienen, so wären auch Czernys Fingerübungen mit stillstehender Hand Melodie. Und nicht viel besser das uferlos melodisierende Schweifen ohne Anfang und Ende, oder die recitativisch abgerissenen Dialoge, die, um ein Heinesches Bild zu gebrauchen, wie erhitzte Flöhe durcheinander springen. Die schön geformte, dabei von dramatischem Leben erfüllte Melodie vermissen wir nur zu sehr in der Oper Zemlinskys. Wohlgemerkt des jungen Zemlinsky! Da sollte doch die schöne Sinnlichkeit noch in vollem Safte stehen, die Sangesfreudigkeit noch nicht erdrückt sein von der selbstherrlichen Polyphonie eines atemlos arbeitenden Orchesters. „Muß denn immer gewagnert sein?“

Daß selbständige, dabei dramatisch belebte Gesangsmelodie ein Wahn sei, das ist der allergrößte Wahn. Er dürfte sich vielleicht früher demaskieren, als die jungen Herren glauben. Blättern wir in den Bänden einer beliebigen Musikzeitung und notieren, wie viele von den seit 25 Jahren erschienenen Opern deutscher Wagnerianer heute noch existieren — ja, wie viele davon ihre Heimatstadt überschritten und ihr Leben über ein halb Dutzend Aufführungen gefristet haben? Der lärmende, vorausversicherte Beifall der „Partei“ vermochte sie nicht zu retten. Wagner hat in seinen letzten Werken sich einen eigenen Weg gebahnt, kühn, mit Lebensgefahr; die ihm blindlings Nachkletternden brechen den Hals. Mögen sie ja nicht nach seinen Erfolgen ähnliche für sich erwarten! Auf allen deutschen Opernbühnen ist Wagner heute so vor- und überragend vertreten, daß seine Verehrer sich vollauf davon ersättigen können. Keineswegs bedarf es ohne Ende

ſchwächlicher Wiederholung des beſſer ſchon Vorhandenen. Ja, die Atmoſphäre iſt ſo ſtark geladen mit Wagner, daß daneben jede gute Aufführung einer — Lortzingſchen Oper ihr dankbares Publikum findet!

Die Entwickelung einer Kunſt läßt ſich nimmer beliebig zurückſchrauben. Nur ein Narr könnte verlangen, unſere Muſik ſolle ſich auf die knappen Formen und dürftigen Kunſtmittel beſchränken, mit welchen die Meiſter des vorigen Jahrhunderts gewirkt haben. Kein Opernkomponiſt kann heute im Stil der „Zauberflöte" ſchreiben wollen; jeder muß die Fortſchritte ſeiner Zeit mit Wahl und Beſonnenheit in ſich aufnehmen. So dehne er denn immerhin im Orcheſter die Melodie ins „Unendliche" aus, verwickle ſie in die Maſchen der dichteſten Polyphonie, inſtrumentiere ſo „dramatiſch", daß unausgeſetzt jedes einzelne Inſtrument bedeutungsvoll ſeine eigene Meinung ſagt — nur oben auf der Bühne vergönne er uns etliche fühlende Menſchen, die aus voller Seele ſingen und nicht aus einer beliebigen zweiten Violinſtimme.

Dieſe Bemerkungen, lange nach der Première des erfolgreichen Zemlinskyſchen Werkes geſchrieben, geben ſich durchaus nicht als eine Kritik desſelben. Als ſolche wären ſie ungerecht, da ſie wiſſentlich nur die Schattenſeiten, eigentlich eine Schattenſeite dieſer Kompoſition hervorheben. Im aufrichtigen Intereſſe für die Zukunft des begabten jungen Komponiſten. Ich kenne Herrn Zemlinsky nicht perſönlich und weiß nicht, wie er ſich zur Kritik überhaupt verhält. Vielleicht acceptiert auch er nach modernem Muſter Verherrlichung als ſchuldigen Tribut und empfindet jeden Tadel als Unrecht und Unverſtand.

Etwa nach dem Beiſpiel eines gefeierten Komponiſten, des Herrn Richard Strauß, welcher kürzlich ein Manifeſt in dieſem Sinne an die „Grazer Tagespoſt“ erlaſſen hat. Das ſtarke Lob des Blattes genehmigt er gnädig, jedoch mit dem Beiſatz, er wünſche, „daß die Wiener Kunſtrichter von ihren Grazer Kollegen lernen möchten!“ „In der Hauptſtadt“, fährt er fort, „herrſchen leider noch die ewigen Schönheitsgeſetze, die unſereins auch gern einmal zu Geſichte bekäme, die aber bis heute als rätſelhafte Geheimniſſe im Buſen der Herren Hanslick und Genoſſen ſchlummern.“ Dieſe rätſelhaften Geheimniſſe liegen aber in Wahrheit offen vor allen muſikaliſchen Menſchen, welche leſen können: in den Partituren von Mozart und Beethoven, Schubert, Mendelsſohn und Schumann, Brahms und Dvorak. Jeder von ihnen, wohlgemerkt, war ein Neuerer gegen ſeine Vorgänger — ſie alle aber haben in ihren Symphonien Muſik gemacht und nicht Bilderrätſel. Niemals pedantiſch, doch immer ernſt. Hingegen kann man ſich der Vermutung kaum erwehren, ob Herr Strauß ſich mit ſeinen Hörern und Verehrern nicht ein wenig Spaß macht? Wie mag der geiſtreiche Mann verſtohlen lächeln, wenn die Konzertbeſucher in ihren Programmen nervös herumſuchen, bei welchem Takt Eulenſpiegel an den Galgen heraufgezogen wird, oder wo im Zarathuſtra „die Hinterweltler“ aufhören und „das Kapitel von der Wiſſenſchaft“ beginnt, oder wann ſie auf das „heilige Lachen“ und wann auf das „Motiv der Verachtung“ aufzupaſſen haben. Kaum dürfte Herrn Strauß eines der treffendſten Aphorismen ſeines Meiſters Nietzſche unbekannt geblieben ſein, welches lautet: „Im

Verhältnis zur Musik ist alle Mitteilung durch Worte von schamloser Art; das Wort verdünnt und verdummt; das Wort entpersönlicht; das Wort macht das Ungemeine gemein."

Ich war fest überzeugt, der berühmte Autor so vieler symphonischer Bilderbücher stehe längst jenseits von Lob und Tadel und blicke auf vereinzelte nicht zustimmende Kritiker mit dem Gleichmut des richtigen Übermenschen herab. Nach dem Erlaß an seine getreue Hauptstadt Graz scheint dies jedoch nicht ganz der Fall zu sein. Freundlich lobt er, die ihn loben, und bitter tadelt er die Tadler. Das ist ja „menschlich, allzumenschlich". Niemand wird es ihm verübeln. Hübsch wäre es aber doch, wenn der musikalische Hofkaplan Zarathustras auch der Weisheit eines freilich schon unmodernen deutschen Dichters sein Ohr leihen wollte:

Also sprach Friedrich Rückert:

Unstatthaft ist's, willst du das Lob
Als bare Münz' einnehmen
Und dann zum Tadel kraus und grob
Nicht gleichfalls dich bequemen.
Entweder beides oder keins
Mußt du in Rechnung schreiben,
Und immer wird das Facit eins:
Dein eigner Wert dir bleiben.

II. Abteilung.

Konzerte.

„Lucifer“.

Oratorium von Peter Benoit.

[1899.]

Als im Juli 1880 Brüſſel das fünfzigjährige Jubiläum der belgiſchen Unabhängigkeit feierte, ſtand obenan unter den muſikaliſchen Feſtlichkeiten ein Oratorium von Peter Benoit „De Oorlog“ (Der Krieg). Ich ſchämte mich ein wenig, den Namen dieſes Komponiſten nie zuvor gehört zu haben, der rings um mich her mit Stolz und Begeiſterung genannt wurde. Ähnlich mag es den meiſten Wienern ergangen ſein, als ſie am letzten Konzertſonntag ein Oratorium „Lucifer“ von Benoit angezeigt laſen. Vielleicht kann meine ältere Bekanntſchaft einiges beitragen zur Orientierung über das neue Werk und ſeinen Autor.

Die Aufführung von Benoits „Oorlog“ fand damals in Brüſſel in dem ſchattigen „Parc Leopold“ ſtatt, wo für dieſen Zweck ein weitläufiger, an 6000 Perſonen faſſender

Holzbau errichtet war. Auf dem Podium ſtand eine impoſante Sänger- und Muſikerſchar von 800 bis 1000 Köpfen. Peter Benoit dirigierte. Eine herkuliſche Geſtalt mit etwas breitgezogenem, aber ausdrucksvollem Geſicht, das unter dem langen, glatt herabfallenden Haar gar kühn dreinſchaute. So mochten wir uns einen ſtreitbaren vlämiſchen Volkstribun, etwa Jacob van Artevelde, vorſtellen. Halb Antwerpen (der Hauptſitz der vlämiſchen Bewegung und Wohnort des Komponiſten) war im Konzertſaale mitwirkend oder zuhörend verſammelt, der Beifall enthuſiaſtiſch, vom Patriotismus förmlich erhitzt. Benoits „Oorlog" ſchildert den Krieg; nicht einen vlämiſchen, ſondern einen ganz abſtrakten Krieg, den Krieg an und für ſich. Der Poet (van Beers) hatte es leider verſchmäht, ſeinem Gedicht irgend einen beſtimmten lokalen oder hiſtoriſchen Hintergrund zu geben. Anſtatt ein ſo realiſtiſches Ding wie den Krieg durch reale Kräfte vor uns entſtehen und bezwingen zu laſſen, umgiebt uns der Poet mit Armeen von Erdgeiſtern, Lichtgeiſtern, Spottgeiſtern und dergleichen altmodiſchem Pack. Dieſer geſchmackloſen Chimären bedarf es wahrlich nicht, um die Schrecken des Krieges noch zu erhöhen. Der erſte Teil des „Oorlog" feiert den Frühling; mit geſchickter Tonmalerei, ohne rechte Frühlingsſtimmung. Im zweiten Teil bereitet ſich der Krieg vor. Der Spottgeiſt verhöhnt die Uberhebung des ſich mächtig dünkenden Menſchen; er entſendet gegen ſie ſeine Dämone Eiferſucht und Mißtrauen. Der Friede entflieht. Nun entfeſſelt der dritte Teil alle Greuel des Krieges; Schlachtenmalerei in großem Stil und grellſten Farben. Vergebliche Hoffnung, es werde wenigſtens der vierte und letzte Teil uns von dieſem Alp

des Entſetzlichen befreien. Neues Hohngelächter des Spottgeiſtes. Leichenraub auf dem Schlachtfeld, Röcheln der Verwundeten und ſo fort, bis endlich, ganz zuletzt, ein Engelchor mit der Verheißung „ewigen Friedens" dem Greuel ein Ende macht. Der „Oorlog" dauerte von 2 bis 6 Uhr und hat mich trotz einzelner Schönheiten mit einem peinlichen Eindruck entlaſſen. Es herrſcht darin eine Maßloſigkeit und Übertreibung, die einem jede Freude an dem unleugbaren Talente des Komponiſten verdirbt.

Das jetzt in Wien gehörte Oratorium „Lucifer", bereits vor 33 Jahren in Brüſſel aufgeführt, iſt trotzdem außerhalb Belgiens ſo wenig wie der „Oorlog" populär geworden. In keiner Wiener Muſikhandlung war meines Wiſſens ein Exemplar des „Lucifer" aufzutreiben. „Peter" (nicht mehr Pierre) Benoit, der angeſehenſte Komponiſt in Belgien, Gründer und Direktor des Konſervatoriums in Antwerpen und muſikaliſches Haupt der vlämiſchen Bewegung, iſt in Deutſchland kaum dem Namen nach bekannt. Hingegen feiern ihn ſeine vlämiſchen Landsleute mit jenem Enthuſiasmus, welcher „intereſſanten Nationalitäten", d. h. ſolchen, die in der Kulturwelt ſich erſt durchſetzen müſſen, allüberall eignet. In hochgeſteigertem nationalen Selbſtgefühl verſchmäht es Benoit, ſeinen Oratorien und Opern eine deutſche, franzöſiſche oder italieniſche Überſetzung, ſei es auch nur auf dem Titelblatt, beizufügen, und ſo blieben denn ſeine Werke bislang auf den engen Kreis der Landsmannſchaft beſchränkt. Wenn es dem Komponiſten recht iſt, der muſikaliſchen Welt unbekannt zu bleiben, ſo hat er ja recht. Die Wogen des nationalen Enthuſiasmus machen aber merkwürdigerweiſe immer vor den Thüren

der Verleger Halt; dieſe fürchten, die großen Koſten nicht hereinzubekommen von dem relativ kleinen „nationalen“ Publikum. Benoits Oratorien „Lucifer“ und „Der Krieg“ mußten eine gute Weile warten, ehe ſie im Stiche erſchienen.

Wahrſcheinlich hätten wir auch jetzt, nach dreiunddreißig Jahren, den „Lucifer“ in Wien nicht zu hören bekommen, wäre nicht vor kurzem der verdienſtvolle Düſſeldorfer Muſikdirektor Julius Buths mit einer deutſchen Überſetzung dieſes Oratoriums hervorgetreten. Nun erſt kann, allerdings etwas ſpät, der Komponiſt Benoit zu unſerer Kenntnis gelangen. Nationale Engherzigkeit hat das bisher verhindert. Wir haben ja ähnliche Beiſpiele in nächſter Nähe. Wer kennt außerhalb der Mauern Prags die zahlreichen czechiſchen Opern und Geſänge, die dort mit Beifall gegeben und mit Verachtung jeder Überſetzung gedruckt worden ſind? Wer kennt ſelbſt von Dvořak — heute, Dank ſeinem Berliner Verleger, eine europäiſche Berühmtheit — ſeine früheren, nur mit czechiſchem Text und Titel in Prag erſchienenen Werke, wie die reizenden „Duette aus Mähren“? Noch ſchlimmer ſteht es um die ruſſiſchen Opern, deren Text wir nicht verſtehen, ja der cyrilliſchen Lettern wegen nicht einmal buchſtabieren können. Von Glinka und Tſchaikowsky ſind nur jene Opern über Rußland hinausgedrungen, die, wie „Das Leben für den Czar“ und „Eugen Onegin“, eine deutſche oder franzöſiſche Überſetzung aufweiſen. Das Gleiche gilt von den Opern Smetanas und Dvořaks.

Benoits „Lucifer“ iſt ein beſcheideneres Seitenſtück zum „Dorlog“; nicht ſo farbenreich und wechſelvoll, weniger lang und etwas weniger langweilig. Es ſchildert den

„Kampf des Lichtes mit der Finsternis". Vortreffliches Thema für eine Predigt oder ein Erbauungsbuch, aber als bloße Allegorie doch etwas dürftig für ein großes Konzert. Ein dreiteiliges Oratorium, in welchem gar keine Menschen auftreten, sondern nur Engel und Teufel, berührt uns moderne Sterbliche gar frembartig. In Haydns „Schöpfung" und Rubinsteins „Paradies" präsentieren sich wenigstens im dritten Teil Adam und Eva als Verlobte. Was Rubinstein in der einleitenden ersten Scene seines „Dämon" schildert, ist bei Benoit zu einem großen Oratorium ausgestreckt. Da bleibt von Anfang bis zu Ende der Satan die einzige handelnde Person; alles um ihn her ist Chor, nur von wenigen Solostellen unterbrochen. Das wirkt auf die Länge ermüdend; der Text bietet keine Abwechslung, sogar die Disposition der drei Teile bleibt die gleiche. Im ersten Teile kommandiert Lucifer die Elemente: „Auf, Geist der Erde! Auf, Geist des Wassers! Auf, Geist des Feuers!" Sie sollen die Menschen zur Empörung gegen Gott antreiben. Im zweiten ruft er abermals: „Erde, Feuer, Wasser!" Die Gerufenen erscheinen und melden, daß sie nichts ausgerichtet haben. Den dritten Teil eröffnet Lucifer, ohne die geringste Besorgnis, langweilig zu werden, abermals mit dem Aufrufe: „Erde, türm' Berge! Wasser, spei' Ströme! Feuer, dem Schlund entsteig'!" Statt des anbefohlenen Vernichtungsspektakels ertönt aber ein frommer Chor: „Hosianna! Gott dem Herrn die Ehre!" Der Satan ist besiegt, wie jeder gläubige Christ von allem Anfang gewußt hat, also jetzt ohne besondere Überraschung von den jubilierenden Engeln erfährt. Das ist der vollständige Inhalt des Gedichtes,

das ſich durch eine bewunderungswürdige Dunkelheit der Diktion bei allereinfachſtem Inhalt hervorthut. Keine Frage, daß dieſe traurige Eintönigkeit des Poëms auf die Phantaſie des Komponiſten drücken mußte. Überraſchende Kontraſte, leuchtende Farben, ſinnlicher Reiz waren hier faſt ausgeſchloſſen. Zu der gewiſſenhafteſten Treue gegen dieſe undankbare Dichtung geſellt ſich bei Benoit auch noch die Vorliebe für häufige Wiederholungen bei übermäßiger Ausdehnung der einzelnen Muſikſtücke. Trotzdem erfüllt uns Benoits ſtrenge künſtleriſche Überzeugung und bedeutendes Können mit aufrichtiger Hochachtung. Als Meiſter beherrſcht er die muſikaliſche Form, das Orcheſter und den Geſang. Als beſten Vorzug ſeines Werkes empfinden wir den Wohlklang und Vollklang ſeiner Chöre. Da iſt alles ſtimmgemäß und chorgemäß gedacht. Ebenſo ſchön klingen die Solo-Quartette. Mit melodiſchen Blüten wirtſchaftet Lucifer leider ſehr ſparſam, und die wenigen hervorſtechenden wird man ſchwerlich originell finden. Am anſprechendſten wirkte das zarte Tenor-Solo in A-dur und das Frauen-Duett in H-moll, beides in der zweiten Abteilung, die überhaupt am meiſten Friſche atmet. Was wir an Benoit vermiſſen, iſt das ſcharfe Gepränge der Perſönlichkeit, die Urſprünglichkeit der Erfindung. Er mahnt oft nachdrücklich an Schumann und Mendelsſohn, mitunter auch an Weber und Marſchner, deren ſtärkſter Einfluß ja in die empfänglichſten Jugendjahre des jetzt 66jährigen Komponiſten fällt. Was die Zuhörer wohl am begierigſten erwarten mochten, der national-vlämiſche Charakter, zeigt ſich am allerwenigſten. Ich konnte davon im „Lucifer“ ebenſo wenig entdecken, als früher im „Oorlog“. Einzelne Chöre

von anderen belgiſchen Komponiſten ſchienen mir damals die eigentümliche Topographie Brüſſels wiederzuſpiegeln: die ariſtokratiſche obere Stadt franzöſiſch, die bürgerliche untere vlämiſch. In Benoits Muſik hört man weder Franzöſiſch noch Vlämiſch; ſie iſt oben und unten Deutſch.

In Wien wurde „Luciſer“ mit großer Aufmerkſamkeit gehört und achtungsvoll, ohne beſonderen Enthuſiasmus aufgenommen. Obgleich das Oratorium einen glänzenden Erfolg nicht erzielte, ſind wir doch für deſſen Bekanntſchaft dankbar. Die Auswahl von neuer Oratorienmuſik, die ein großer Chorverein neben den klaſſiſchen Werken doch nicht entbehren kann, wird ſeit Decennien immer geringer. Direktor Perger hat uns allmählich mit dem beſten oder wenigſtens renommierteſten bekannt gemacht, was moderne Komponiſten in dieſem Fach geleiſtet: „Die Seligkeiten“ von Céſar Franck, „Franciscus“ von E. Tinel, „Eva“ von Maſſenet, „Die heilige Ludmilla“ von Dvořak und jetzt „Luciſer“. Der alte Peter Benoit iſt ein intereſſanter Charakterkopf, die erſte Notabilität in ſeinem Vaterland, ja bereits eine muſikhiſtoriſche Perſönlichkeit, von der es ſich geziemte, endlich auch in Öſterreich einmal Notiz zu nehmen.

Zwei Orcheſterkonzerte

der Herren Rabaud und d'Ollone.

[1899.]

Zwei liebenswürdige junge Franzoſen, Henri Rabaud und Max d'Ollone, reiſen als Konzertgeber eigens nach Wien — um, merkwürdig genug, uns weder ihre Kom-

positionen, noch ihre Virtuosität zu zeigen. Und doch sind beide durch ihr eigenes Talent in Paris rühmlichst bekannt: Rabaud speziell als Komponist, d'Ollone überdies als trefflicher Klavierspieler. Ihre Kunstreise verfolgt kein egoistisches, vielmehr ein patriotisch-künstlerisches Ziel. Sie wollen uns mit einer Auswahl des Besten bekannt machen, was französische Tondichter in neuester Zeit geschaffen haben. Wohlgemerkt: in der Orchester-Komposition. Pariser Opern-Novitäten holen wir uns ja selbst. Von französischer Orchestermusik hingegen kennen wir wenig. Sie ist Musik der neuesten oder doch neueren Zeit. Man kann (von dem längst vergessenen Symphonienzopf Gossec abgesehen) Berlioz den ersten Orchester-Komponisten Frankreichs nennen, der Zeit und dem Range nach. Auf ihn folgt erst Saint-Saëns mit Instrumentalwerken größeren Umfanges, welche über Frankreich hinaus Verbreitung und Erfolge errungen haben. Weitaus die größte Mehrzahl der französischen und italienischen Komponisten widmet sich der Oper oder doch der Vokalmusik. Der Süden lebt und webt im Gesang, schwärmt für das Theater. Erst in neuester Zeit mehren sich Versuche der Franzosen in symphonischer und Kammermusik. Diese Spätliebe fließt aus verschiedenen Quellen zusammen. Zuerst aus der Verehrung für Berlioz, der, bei Lebzeiten ignoriert oder verspottet, seit etwa 25 Jahren die begeisterte Liebe der Franzosen genießt. Dann aus der regeren Beschäftigung mit deutscher Musik, insbesondere mit Wagner. Das ungestüme Temperament der Franzosen rückt auch in der Kunst die Gegensätze hart aneinander. Man erinnert sich der fruchtlosen Anstrengungen Wagners in Paris und des schmählichen Durchfalles seines

„Tannhäuſer". Jetzt treibt die Wagneromanie dort die wunderlichſten Blüten; nicht nur werden in der Oper „Lohengrin" und „Die Meiſterſinger" bejubelt, nein, im Konzertſaale hält man ganze, unendlich lange Akte von „Triſtan" und den „Nibelungen" geduldig aus, ohne Handlung, ohne Koſtüm und Dekoration. Wie ſtark Wagner auf die neue franzöſiſche Schule, auch in der Inſtrumentalmuſik eingewirkt hat, beweiſen Chabrier, d'Indy, Bruneau u. a. Auch die Schwierigkeiten, neue Opern in Paris auf die Bühne zu bringen, treibt dort viele jüngere Komponiſten zeitweilig der Inſtrumentalmuſik in die Arme. Aber zur Oper drängt es ſie doch alle — alle mit Ausnahme Céſar Francks.

Es iſt eine ſtattliche Zahl jüngerer Orcheſter-Komponiſten, welche in dem (auf zwei Konzerte verteilten) Programm der Herren Rabaud und d'Ollone zu Wort kommen: Maſſenet, Saint-Saëns, Franck, Dubois, d'Indy, Chabrier, Bruneau, Lalo, Dukas. Die drei erſtgenannten Meiſter brauchen wir unſeren Leſern nicht erſt vorzuſtellen; ebenſowenig die mit kleineren Klavierſtücken vertretenen Bizet und Delibes. Das erſte Konzert begann mit einem Symphonieſatz von Vincent d'Indy „Wallenſteins Lager". Schillers Tragödie hat es ihm offenbar angethan. Vor etwa 25 Jahren war d'Indy im Concert populaire mit einer Ouvertüre „Les Piccolomini" hervorgetreten; jetzt bringt er ſeine „Trilogie Wallenſtein", deren erſter Satz das Lager ſchildert, während der zweite „Max und Thekla", der letzte „Wallenſteins Tod" behandelt. Einen deutſchen Vorgänger beſitzt d'Indy in Joſeph Rheinberger, deſſen Wallenſtein-Symphonie vor 20 Jahren unſere Philharmoniker mit beſtem Erfolg geſpielt haben.

Wie in Rheinbergers, ſo hat auch in d'Indys Kompoſition ſich das „Lager" als der wirkſamſte Satz bewährt und wird ſelbſtändig in manchen Konzerten aufgeführt. d'Indy ſcheint mehr an Satans Lager gedacht zu haben. Das ſind nicht luſtige Wallenſteiner, die Karten ſpielen und mit Mädchen ſcherzen, ſondern erboſte Teufel, welche einander mit glühenden Zangen zwicken. Ihr Schreien und Brüllen iſt täuſchend nachgeahmt; ein Herr in meiner Nähe wollte ſogar den Geruch des verſengten Fleiſches verſpüren. Ein Symphonie-Scherzo dachten wir uns wenigſtens einheitlich geformt, von feſtem Rahmen umſchloſſen. d'Indy hingegen bietet uns ein wüſtes Durcheinander von Tonarten, Rhythmen, Klangeffekten, kein Bild, ſondern eine Reihe von Farbenkleckſen. Die Kapuzinerpredigt, für die Rheinberger mit einem Fagott auslangte, exponiert d'Indy in einem Fugato von drei Fagotten. Ein falſcher, erquälter Humor, wie er auch an anderen Stellen in brutalen Späßen ſich ergeht. Und doch mangelt dieſem Zuviel eines: der militäriſche Geiſt. Ein kurzes Marſchmotiv für Trommel und Pfeifen, eine herzhafte Trompeten-Fanfare, und wir wüßten, wo wir uns befinden. Aber nichts dergleichen in d'Indys trotz allen Lärms doch nicht charakteriſtiſchem Lagerbild. Es verſteht ſich, daß d'Indy mit Leitmotiven arbeitet, dem Allheilmittel der Jung-Waguerianer. Ein den Wallenſtein vorſtellendes Motiv von kurzen zwei Takten erſcheint in allen drei Sätzen; dem Programm zufolge bedeutet der nur aus drei Noten (fis, g, fis) beſtehende erſte Takt „die herrſchende Idee im Charakter Wallenſteins, der zweite Takt ſeine „Schickſalsidee". Zu dieſen zwei „Ideen" fehlt leider nur eine dritte: die muſikaliſche. Schade!

Wie d'Indy, ſo iſt auch Theodor Dubois für Wien ein neuer Mann. Geboren 1837, hat Dubois längere Zeit als Organiſt an der Madeleine gewirkt, bis er Profeſſor und ſchließlich Direktor des Pariſer Konſervatoriums wurde. Wir hörten von dieſem in allen Zweigen überaus fruchtbaren Komponiſten ein Klavierkonzert in F-moll, unvergleichlich ſchön geſpielt von Fräulein Clotilde Kleeberg. Im Programm war der Platz für Dubois gut gewählt; unmittelbar nach d'Indys Hexenlager befreundet man ſich willig mit einem Manne, der, wenn auch ohne reiche Phantaſie, doch in klaſſiſcher Schule gebildet, die Form beherrſcht, die Kunſtmittel meiſtert und für ſeine Muſik weder ein erzählendes Programm noch aufdringlicher Leitmotive bedarf. Dubois iſt in harmoniſcher und kontrapunktiſcher Entwickelung ſeiner Ideen ſtärker, als in origineller Erfindung derſelben. Manches in ſeinem F-moll-Konzert erinnert an Mendelsſohn (Scherzo), manches an den früheren Beethoven (Adagio), auch Grüße von Chopin und Schumann blieben nicht gänzlich aus. Was obendrein dieſes Konzert heute ſchädigt, iſt die etwas veraltete, an Hummel und Moſcheles erinnernde Klaviertechnik, deren Glanzpunkte nicht über einige Trillerketten, Skalenläufe und Arpeggien in gerader oder Gegenbewegung hinausgehen. Neu iſt die Stellung, welche Dubois der „Cadenz“ anweiſt: ein langes Solo zu Anfang des Finales. Mehr Lorbeerkränze dürfte Dubois heute als Konſervatoriums-Direktor ernten, wenn ſeiner künſtleriſchen Autorität es gelingt, einige feuerſpeiende Jünglinge vor dem letzten Abſturze zu retten.

Auf Dubois' mehr didaktiſches als poetiſches Konzert

wirkte als doppelt pikantes Gegenstück eine kleine Orchester-Suite von Massenet: „Scènes alsaciennes“. Die erste dieser drei anspruchslosen Elsässer Idyllen schildert das festlich müßige Treiben am Sonntag Vormittag in einer kleinen Stadt. Darauf folgt als zweites Bild der „Abend im Wirtshaus“: es schlägt acht Uhr, einige kurze Trommelwirbel und Trompetenstöße ertönen, und die ganze Jugend marschiert vergnügt hinter dem französischen Zapfenstreich. Zum Schlusse die Scene „unter dem Lindenbaum“, ein zärtliches Duo zwischen Violoncello und Klarinette. Die Stücke sind sämtlich kurz und interessant. Während die beiden ersten verschwenderisch umgehen mit dem scharfen harmonischen und rhythmischen Gewürz, ohne welches der moderne Franzose nun einmal nicht bestehen kann, erfreut das dritte durch ungetrübten Wohllaut und zarte Empfindung. Der süße Lindenduft versetzte die Zuhörer in die wohligste Stimmung. Keines von den gewaltsamen großen Orchesterstücken dieses Abends hat einen so starken, einmütigen Beifall hervorgerufen, wie dieses kleine Genrebild.

Die C-moll-Symphonie von Saint-Saëns (Nr. 3) genießt in Frankreich beim Publikum wie bei der Kritik ein ungemeines Ansehen. Das Wiener Publikum trat dem neuen Werke mit ausgesprochener Sympathie entgegen, hat es doch seinerzeit an Saint-Saëns' geistreichen Tongemälden „Der Totentanz“ und „Das Spinnrad der Omphale“, dann an zwei effektvollen Klavierkonzerten aufrichtiges Gefallen gefunden, auch den Autor als eminenten Klavierspieler und Orgel-Virtuosen schätzen gelernt. Mit der C-moll-Symphonie trachtet Saint-Saëns seine früheren Werke nicht bloß an Gehalt und Umfang, sondern auch durch Neuerungen in

der Form und den Ausdrucksmitteln zu überholen. Seine Symphonie hat bloß zwei Sätze, in welchen nähere Betrachtung allerdings die alten vier Sätze in sorgsamer Verhüllung wiederfindet. Der erste Allegrosatz überfließt in das Andante; die zweite Abteilung heftet das Finale unmittelbar an das Scherzo. Vielleicht ein Zusammenhang mit der Widmung dieser Symphonie an Liszt, dessen „Symphonische Dichtungen" drei Sätze verschiedenen Charakters in einen verschmelzen oder vielmehr aneinander reihen. Die zweite Neuerung betrifft das Orchester, das zu dem stärksten Aufgebot aller gebräuchlichen Instrumente auch noch die Orgel und das Klavier hinzufügt. Die Mitwirkung des Klaviers (einige rapide Tonleitern in hoher Lage) ist dabei so gering und überflüssig, daß man sie ohne Schaden ganz streichen dürfte. Wirksamer ist die Orgel verwendet, und zwar nicht etwa gleichberechtigt oder konzertant (wie einst in Herbecks Symphonie), sondern weislich nur zur Unterstützung einzelner besonders wichtiger, feierlicher Stellen. Saint-Saëns bewährt sich in diesem Werke neuerdings als ein glänzendes Talent; für ein wahrhaft schöpferisches haben wir ihn nie halten können. Die Kombination, die grübelnde und künstelnde Arbeit überwiegt doch zu empfindlich den freien Flug der Phantasie, die ursprüngliche Erfindung. Wir vermissen in dieser aufgetürmten, rastlos bewegten Tonflut die einfachen, schlicht auftretenden, herzerfreuenden Gedanken. Manche schöne Einzelheit, eine Fülle geistreichen Details und kunstvoller Ciselierarbeit erregt unsere Bewunderung — das Ganze wirkt mehr bedrückend als erhebend. Saint-Saëns beugt seine Symphonie nicht unter ein bestimmtes „Pro-

gramm", wie heute die meiſten jungen Muſiker thun, welche bei der Dichtkunſt und Malerei erbetteln müſſen, was ihnen an eigener Münze abgeht. „Je n'ai jamais été, je ne suis pas, je ne serai jamais de la réligion Wagnerienne", ſo erklärt Saint-Saëns in einer ſeiner geiſtreichen Abhandlungen. In Frankreich zählt man ihn deshalb, ſehr mit Unrecht, ſchon zu den Reaktionären; in ſeinen gewagten Orcheſter-Effekten, wie in der Auflöſung der Formen, ja oft der Form überhaupt, er iſt ganz modern, zuweilen bis zum Revolutionär.

Das Publikum zeigte ſich von der Novität mehr intereſſiert als wahrhaft erwärmt. Sie iſt in der That nicht leicht zu verſtehen; auch nicht leicht zu ſpielen. Hier müſſen wir den beiden jungen Dirigenten unſere volle Bewunderung ausdrücken. Sie haben im Einſtudieren und Dirigieren ſo komplizierter, ſchwieriger Werke mit einem fremden Orcheſter Außerordentliches geleiſtet. Henri Rabaud und Max d'Ollone zählen heute ſchon zu den geſchickteſten Dirigenten und Miſſionären ihres Vaterlandes.

Das letzte Orcheſterſtück im Programm war die Ouvertüre zur Oper „Gwendoline" von Emanuel Chabrier. Dieſe Gwendoline, ein ſechzehnjähriges Fiſchermädchen an der bretoniſchen Küſte, zähmt durch Liebe den gewaltthätigen Helden Harald. Die beiden nehmen aber kein ſo glückliches Ende wie ihr Vorbild Ingomar und Parthenia; ſie ſterben gemeinſam an Liebe, Mord und Selbſtmord. Vergebens hatte der Komponiſt jahrelang das Thor der Pariſer Großen Oper belagert mit ſeiner Gwendoline; aber Catulle Mendès, der Generalkonſul des Pariſer Wagnertums, waltete ſeines Amtes und brachte die hilfloſe Gwendoline

in den verbündeten Städten München und Karlsruhe unter, zum bitteren Leidweſen des dortigen Publikums. Die Pariſer Große Oper folgte 1893 mit der Aufführung nach. Weniger aus Bequemlichkeit als aus Unparteilichkeit erlaube ich mir das Urteil zweier hochangeſehener Pariſer Muſikkritiker, eines älteren und eines jüngeren, über Chabriers Ouvertüre zu citieren. Arthur Pougin ſchreibt im Ménéſtrel: „In dieſer Ouvertüre hört man gleichzeitig die Violinen kreiſchen, die Kontrabäſſe brummen, das Piccolo pfeifen, die Blechinſtrumente brüllen, die Cymbeln klingeln. Niemals hat man ein ärgeres Durcheinander von Noten erlebt. Das iſt nicht mehr Muſik, das iſt Tollwut.“ — „Der Lärm in dieſer Ouvertüre iſt wahrhaft peinlich“, ruft Oktave Fouqué in der Revue des deux Mondes. „Nichts ſchmerzhafter für das Ohr, als die Coda, wo die Poſaunen das Walhallathema heulen, während darunter das ganze Orcheſter wütet. Oh, dieſe dicke, dicke, grobe Muſik! Eine mit der Hacke zugehauene Muſik. Wie die Harmonie, ſo iſt die Inſtrumentierung zum äußerſten getrieben, bis zum Wahnſinn. Warum muß doch dieſer Lärm jede Erinnerung, die das Werk in uns zurückläßt, übertäuben, ſodaß uns die Ohren wehthun, ſo oft wir nur daran zurückdenken!“ Man hat mir mangelnde Sympathie für Jung-Frankreich vorgehalten. Ich weiß mich gänzlich frei von dieſer Voreingenommenheit; die Nacheingenommenheit kann ich aber nicht leugnen. Das Urteil der beiden franzöſiſchen Autoritäten dürfte meine Empfindung rechtfertigen.

Nicht den bedeutendſten, gewiß aber den angenehmſten Teil des franzöſiſchen Konzertes bildeten einige kleinere Klavierſtücke von Bizet, Delibes, Fauré und Godard,

welche Fräulein Klotilde Kleeberg aus Paris mit unvergleichlicher Anmut und Feinheit vortrug. Ihr Spiel, bis ins kleinſte Detail vollendet und von geiſtreicher Laune beſeelt, war ohne Frage der größte Erfolg des Abends.... „Welch ganz anderen Einfluß," ſchrieb Saint-Saëns vor fünfzehn Jahren, „könnte unſere franzöſiſche Schule gewinnen, wenn unſere jungen Muſiker ſich entſchlöſſen, weite Reiſen zu unternehmen und während einiger Jahre Pioniere der franzöſiſchen Kunſt zu werden!" Dieſen Wunſch ihres Meiſters erfüllen jetzt die Herren Rabaud und d'Ollone. Ob ihre Miſſionsreiſe bei uns bleibende Erfolge zurücklaſſen werde, ſteht dahin — jedenfalls iſt ihre Bemühung, ihr perſönliches Eintreten von dem Publikum auf das wärmſte anerkannt worden. Ihr zweites Konzert begann mit den bereits zu franzöſiſchen Halbklaſſikern gediehenen Komponiſten César Franck und Saint-Saëns. Es ſchloß mit Lalo und Bruneau, Führern der neueſten Schule, wenn man das noch eine Schule nennen darf. Francks D-moll-Symphonie iſt wohl das beſte unter den von Rabaud und d'Ollone dirigierten umfangreichen Werken. Die Aufführung von Francks „Seligkeiten" gab mir vor kurzem Anlaß, ausführlich von dieſem in Mühſal und Beſcheidenheit verloſchenen Tondichter zu ſprechen. Heute genießt er in Frankreich eine poſthume Verehrung, die vielleicht über das richtige Maß ſchon hinausſtrebt. Seine Symphonie imponiert als ein Werk von ſtarker ehrlicher Überzeugung und bedeutendem Können. Nirgends ein eitles Berechnen äußeren Erfolges, überall der Ausdruck geprägter Individualität. Daß dieſe gar zu frei und willkürlich waltet im Rahmen der Symphonie, iſt nicht zu verhehlen. Wo

den Komponiſten ein Motiv, eine Figur gerade feſſelt, da läßt er träumend, ſchweifend, phantaſierend ſich ergehen, ohne Rückſicht auf die Proportion des Ganzen. Francks Symphonie iſt dreiſätzig. Im erſten Satze wechſeln unabläſſig das Largo der Einleitung mit dem Allegro; der Hörer kommt zu keiner einheitlichen Stimmung, das Stück nicht zum geraden Emporwachſen. Der zweite Satz vereinigt in ähnlichem Wechſel Andante und Scherzo; aus erſterem klingt viel Zartes und Inniges. Mit einem kräftigen Allegro-Thema ſetzt das Finale ein, um aber fortwährend zu Reminiscenzen aus den beiden früheren Sätzen zurückzugreifen. Zu viele Motive löſen einander ab; ein die ganze Symphonie durchziehendes Hauptthema iſt leider nicht plaſtiſch, nicht charakteriſtiſch genug, um in all ſeinen Verkleidungen und Verbindungen erkannt zu werden. Dieſe Unruhe erzeugt im längeren Verlaufe Monotonie und dieſe Monotonie wieder Unruhe im Zuhörer. Die Inſtrumentierung deutet vielfach auf Beethoven; ſie hält ſich abſeits von der Klangſpielerei wie von dem Getöſe der jungen franzöſiſchen Symphoniker. Nur im erſten Satz fällt die ſtarke Verwendung des Bleches auf; die Baßpoſaune unterſtreicht da jedes einzelne Wort, das der Autor ſpricht.

Von Saint-Saëns bekamen wir abermals ein größeres Werk zu hören: ſein Klavierkonzert in C-moll. Es iſt dem um die Einführung dieſes Komponiſten verdienten Profeſſor Anton Door gewidmet und in Wien bereits bekannt. Der jüngſt gehörten C-moll-Symphonie, in welcher Saint-Saëns ſich gewaltſam höher ſtreckt, als er gewachſen iſt, ziehe ich das Klavierkonzert ohne weiteres

vor. Die Rückſicht auf den Pianiſten, der doch glänzen will, hält den Komponiſten von gelehrtem Dunkel und ſchweren Komplikationen zurück. Der Klavier-Virtuoſe Saint-Saëns bietet hier dem Tondichter die rettende Hand. Seinem feinen, erfinderiſchen Talent für Klavier-Effekte verdankt das C-moll-Konzert mehr Leben und Farbe, als die C-moll-Symphonie uns zu bieten hat. Allerdings ſind auch hier die reizenden, geiſtreichen Nebendinge wirkſamer als die Hauptſache; die Geſchicklichkeit größer als die Originalität und Fülle der Erfindung. Fräulein Klotilde Kleeberg ſpielte das ſehr ſchwierige Konzert mit vollendeter Sicherheit und Eleganz. Wie ſchön ausgebildet und der feinſten Schattierungen mächtig iſt ihr Anſchlag! Auch mit vier graziöſen Soloſtücken von Dubois, Fauré, Saint-Saëns und Cécile Chaminade erfreute uns die liebenswürdige Künſtlerin.

Weiter beſcherte uns das Konzert ein paar neue Orcheſterſtücke von Lalo und Bruneau, zwei Führern der Wagner-Propaganda in Paris. Von Edouard Lalo kennen wir in Wien nur ein Violoncell-Konzert von ſtark gepfefferter Impotenz, das vor etwa zwanzig Jahren der Pariſer Virtuoſe Fiſcher hier vortrug. So gut er das Stück auch geſpielt hat, man gratulierte ſich inbrünſtig, als es aus war. Lalo hatte 30 Jahre lang es zu keinem Erfolg gebracht. Erſt am Abend ſeines Lebens lächelte ihm das Glück: ſeine Oper „Le roi d'Ys“, die er ſeit zehn Jahren fertig hatte, wurde angenommen und mit großem Beifall aufgeführt. Er hat dieſen Späterfolg nicht lange überlebt. Die Oper ſelbſt kenne ich nicht, welche C. Bellaigne „eines der fünf bis ſechs Meiſterwerke nennt,

welche Frankreich in den letzten 25 Jahren hervorgebracht. Die Ouvertüre konnte wenig befriedigen. Und doch hat ihre Konzert-Aufführung der ganzen Oper den Weg gebahnt! Die Einleitung, ein gefühlloſes Andante idylliſchen Charakters, kann man, ohne dramatiſche Gebrauchsanweiſung, muſikaliſch genießen; aber es dauert nicht lange, und ein beiſpielloſer Spektakel von Blechinſtrumenten und großer Trommel haut alles zuſammen. Ein ähnliches, noch derberes und unverſtändlicheres Orcheſterſtück iſt das Vorſpiel zum vierten Akt der Oper „Meſſidor“ von Alfred Bruneau. Er gilt für den Feuerbrand unter den Pariſer Modernen; ſchwört nur auf Wagner und komponiert nur Zola. Drei Opernſtoffe hat dieſer Dichter Herrn Bruneau geliefert: „Le rêve“, „l'Attaque de moulin“ und „Messidor“ — durchaus Stücke, die in der Gegenwart, im modernen Koſtüm und höchſt realiſtiſcher Proſa ſpielen. Das „Prélude“ aus „Meſſidor“ will uns mit derſelben Schlinge fangen, wie die Ouvertüre von Lalo: es beginnt ganz menſchlich, ja zart und idylliſch. Aber traue dem niemand! Das Schäferſpiel ſpringt unverſehens in ein Schlachtgetümmel über und tobt mit Trompeten und Poſaunen, mit Becken, großer und kleiner Trommel, daß uns Hören und Sehen vergeht. Einen muſikaliſch genießbaren Kern wird ſchwerlich Jemand herausfinden. Das heutige muſikaliſche Frankreich iſt ins Extrem geraten. Der Geiſt der franzöſiſchen Proſa, Poeſie und Muſik war ehedem Klarheit und Logik — mitunter bis zur erkältenden Nüchternheit. Jetzt herrſcht dort das Gegenteil, und unſer wagneriſches junges Deutſchland iſt von den Franzoſen weit überholt. Wir möchten dieſe an einen ihrer eigenen Klaſſiker, an Diderot, erinnern. Von

ihm ist der Ausspruch: „Le goût de l'extraordinaire est le caractère de la médiocrité. Quand on désespère de faire une chose belle, naturelle et simple, on en tente une bizarre.“

Philharmonisches Konzert.

„Festklänge“ von Liszt. — Rigaudon von Rameau. — Symphonie von H. Goetz. — Fünf Gesänge von G. Mahler. — „Roma“ von Bizet. — „1812“ von Tschaikowsky.

Festklänge haben das letzte Philharmonie-Konzert eingeläutet. Es waren nur die von Liszt. Unter seinen symphonischen Dichtungen gehören die „Festklänge“ zu den am seltensten gespielten. In Wien, wo der Lisztkultus doch so eifrig genährt wurde, blieben die „Festklänge“ bis zur Stunde ausgeschlossen von den Philharmonischen wie von den Gesellschaftskonzerten. Nur in einem von dem Klaviervirtuosen Tausig auf eigene Faust veranstalteten Liszt-Konzert sind vor etwa 40 Jahren auch die Festklänge aufmarschiert. Seitdem nicht wieder. Wem die übrigen dieser symphonischen neun Musen bekannt sind, dem wird man über die Festklänge kaum viel Neues sagen. Sie teilen mit ihren Schwestern manchen Vorzug: Liszts feinen Sinn für Klangeffekte, die pikante Würze rhythmischer und harmonischer Kombinationen, den ungestümen Drang einer nach Neuem ringenden Subjektivität. Leider fehlt die eigentliche schöpferische Kraft und das edle Gleichmaß der Ausführung. Wie ruhelos wechseln in diesem

Mischmasch von sentimentalen und heroischen Anfällen Takt, Tonart, Tempo, Charakter! Eine vereinzelte Melodie steckt hin und wieder furchtsam ihr Köpfchen heraus, um sofort in wüstem Gedränge unterzugehen; jeder zarten Regung tritt eine dreiste Fanfare, jeder reinen Harmonie ein schneidender Mißklang auf den Nacken. Es war Liszts gutes Recht, gegen seine klassischen Vorgänger es mit größerer Abwechslung und schärferen Gegensätzen zu versuchen. Aber dieser Karneval von Mannigfaltigkeit kennt keine Einheit, dieser Faustkampf von Kontrasten keine Versöhnung. Anstatt erfreut und erhoben, fühlt sich der Hörer betäubt und verstimmt. Einen Vorzug haben übrigens die „Festklänge" vor Liszts anderen symphonischen Dichtungen: den, daß sie keine Geschichte erzählen. Man muß nicht immerfort mit ansehen und nachlesen, wie das „Programm" den geängstigten Tondichter von Takt zu Takt verfolgt. In jenem verschollenen Tausigkonzert mußte ein von einem Wiener Schriftsteller eigens verfaßtes Programm das Publikum einweihen in die poetischen Geheimnisse der Festklänge. „Ein großes allgemeines Fest," hieß es da, „ruft eine bewegte Menge, die Freude auf der Stirn, den Himmel in der Brust, in seine Zauberkreise." Wie diese Freude, dieser Himmel sich doch in Lisztschen Accorden ausnimmt! Und die dort versprochenen „olympischen Spiele der Griechen," erinnern sie nicht an die blutigen Ergötzlichkeiten einer ungarischen Landtagswahl? Natürlich ergehen sich die Festklänge, wie fast alle Lisztschen Orchesterstücke, sehr üppig in „türkischer Musik." Die große Menge hört das immer gern, und so läßt sie sich vielleicht auch einreden, dieselbe große Trommel sei

bei Verdi roher Effekt, bei Liszt Ausdruck ſublimſter Begeiſterung. Brendel, der Leipziger Zukunftsagent, ſchrieb damals den monumentalen Satz: „Liszts Werke ſind das Ideal unſerer Zeit.“ Dieſe Zeit ſcheint ſehr raſch zu fliegen. Trotz der Betriebſamkeit einiger ſtabiler Liszt-Vereine werden die Aufführungen von Liszts Orcheſter- und Chorwerken zuſehends ſeltener. Liszts geniale, hinreißende Perſönlichkeit, die auch den Widerſtrebenden gefangen nahm, ſie gehörte zu ſeiner Muſik, ebnete ihre Erfolge, vergoldete ihre Wirkung. Nur wenige der einſt von Liszts Umgang Bezauberten ſind noch am Leben. Und wenn auch die einmal fort ſind? . . . Die „Feſtklänge“ wurden unter Mahlers Leitung glänzend ausgeführt und beifällig aufgenommen. Einen gewiſſen ſinnlich berauſchenden Eindruck machen ſie ohne Frage und um ſo ſicherer, als ſie gegen „Prometheus“, „Mazeppa“, „Dante“, „Hamlet“, „Hunnenſchlacht“, „Heldenklage“ und wie die anderen ſymphoniſchen Unglücksfälle alle heißen, in eine freundlichere Region einlenken und gleich mit dem Hauptthema einen volkstümlichen Ton anſchlagen.

Nach den Feſtklängen ſprangen wir raſch anderthalbhundert Jahre zurück, von Liszt zu Rameau. Der einſt viel geſchmähte und viel gefeierte Mann erſcheint nur äußerſt ſelten in den Konzertſälen und längſt nicht mehr in der Oper. Aus ſeiner fünfaktigen großen Oper „Dardanus“ (1739) haben uns die Philharmoniker ein Ballettſtückchen geſpielt, den Rigaudon. So hieß eine ältere provençaliſche Tanzform im munteren Allabreve-Takt, deren Namen Rouſſeau von ihrem Erfinder Rigaud abzuleiten verſucht. Eine charakteriſtiſche, altmodiſch graziöſe

Muſik. Sie gefiel dem Publikum und erweckte die intereſſanteſten Erinnerungen an einen verſchollenen Operngeſchmack. In den Opern Rameaus, noch mehr in jenen ſeines Vorgängers Lully, ſpielte das Ballett eine uns heute unbegreiflich wichtige große Rolle. Die tragiſcheſten Opern aus der antiken Heldenzeit enthalten faſt ebenſoviel Gavotten, Menuetts, Paſſapieds u. ſ. w. wie Geſangsſtücke. In Rameaus berühmteſter Tragédie en musique: „Caſtor und Pollux" bringt jeder der fünf Akte ein großes Ballett; noch im letzten, nach dem Tode der Helden, tanzen die ſeligen Geiſter im Elyſium, daß es ein Vergnügen iſt. Ein Nachklang dieſer Sitte herrſcht heute noch in Paris. Jede große Oper muß vorſchriftsmäßig ein Ballett enthalten oder deren zwei, meiſtens im zweiten und im vierten Akt. Man denke an das Widerſtreben Richard Wagners, der in ſeinen „Tannhäuſer" ein Ballett einlegen mußte, wollte er nicht auf die Aufführung in Paris verzichten. Und wie hat Gounod gewettert gegen dieſelbe Zumutung, als ſein „Fauſt" vom Théâtre Lyrique an die Große Oper kam. So ſehr ihn dieſes Avancement freute, ſo arg verdroß ihn die Nötigung, den fünften Akt nachträglich mit einem ſinnloſen großen Ballett aufzuputzen. An den Traditionen ihres Theaters halten die Franzoſen mit unglaublicher Hartnäckigkeit feſt. In der Opéra Comique darf kein Ballett vorkommen und paßte es noch ſo gut; in der Großen Oper muß es vorkommen und paßte es noch ſo ſchlecht. Jean Philipp Rameau war der muſikaliſche Genius Frankreichs im Zeitalter Voltaires. Uns iſt er längſt ein toter Name, genau ſo tot wie ſein berühmter Vorläufer Lully. Für den Muſikhiſtoriker bleibt

Rameau eine der interessantesten Erscheinungen zunächst als Begründer einer neuen Harmonielehre.*) Sodann durch seinen unbestreitbaren Einfluß auf Gluck in der Behandlung des Recitativs und der Chöre. Uns Kindern des 19. Jahrhunderts beginnt aber die Oper erst mit Gluck, und selbst diesem gönnen wir nur äußerst selten mehr das Wort. Man hat für ihn großen Respekt, aber weder Liebe noch Verlangen. Für Rameau nicht einmal Neugierde. Danken wir dem Direktor Mahler, daß er uns den merkwürdigen Mann, gleichsam auf Umwegen versteckt, wieder in Erinnerung brachte — mit einem Tanzstück, dessen graziöser Schritt gar keiner historischen Vorbildung bedarf, um aufrichtig zu gefallen. Es ist von einer fast kindlichen Einfachheit. Und doch kursierte damals in Paris gegen die Schwerfälligkeit und Verkünstelung von Rameaus Musik das Pamphlet: „Si le difficile est le Beau — C'est un grand homme que Rameau!"

Wir genossen im Philharmonischen Konzert drei Novitäten: eine längstvergangene (Rameau) und zwei halbvergangene (Liszt und Götz). Nur für Wien war die F-dur-Symphonie von Hermann Götz eine Neuigkeit. Der vor 23 Jahren im besten Mannesalter verstorbene Tondichter ist in Wien erst durch seine „Bezähmte Widerspenstige" bekannt und beliebt geworden. Das vortreffliche Opernbuch Victor Widmanns hat er da mit einer feinen

*) Seine berühmte Abhandlung „De l'harmonie réduite à ses principes naturels" veröffentlichte Rameau 1722, in demselben Jahre, in welchem J. Seb. Bach den ersten Teil seines Wohltemperierten Klaviers schrieb.

geiſtreichen, häufig an Wagner erinnernden Muſik illuſtriert, welche nur einen leichteren Luſtſpielton vermiſſen ließ. Man könnte ihre Wiederaufnahme empfehlen, wenn wir nur für die Hauptrolle eine zweite Pauline Lucca hätten. („Das giebt's nit," ſagt der Wiener.) Der durchgreifende Erfolg einer Oper pflegt allmählich die früheren kleineren Werke ihres Komponiſten ans Licht zu ziehen; ſo geſchah es auch nach der Aufführung der „Widerſpenſtigen". Eine „Frühlings-Ouvertüre" von Götz, deren mäßige Wärme an einen Mai in Königsberg, den Geburtsort des Komponiſten erinnert, alſo niemanden warm macht, erwarb ſich nur das zweifelhafte Lob einer tüchtigen Kapellmeiſterarbeit. Bedeutender wirkten von Götz zwei größere Kompoſitionen für Chor und Orcheſter: Schillers „Nänie" und der 137. Pſalm. In beide, an Mendelsſohn anklingende Chorwerke brachte die gediegene Bildung und feinfühlige Natur des Tondichters eine gewiſſe Vornehmheit, ohne das Mark ſelbſtändiger, triebkräftiger Ideen. Friſcher und einheitlicher wirkt die F-dur-Symphonie von Götz, welche, ſeit zwanzig Jahren ein beliebtes Repertoireſtück der meiſten deutſchen Konzertvereine, erſt jetzt durch Direktor Mahler uns bekannt geworden iſt. Wie allenthalben, ſo galt auch hier der Beifall hauptſächlich dem volkstümlich anklingenden, lebhaften Scherzo in C-dur. Die übrigen drei Sätze ſind mehr oder minder temperamentlos und langwierig, ſchienen auch geringeren Eindruck zu machen. Für mein Teil vermag ich darin auch nur die geſchickte Arbeit eines feingebildeten, tüchtigen Kapellmeiſters zu erblicken, der über wenig Originalität und Ideenfülle verfügt.

Was die Neugierde des Publikums ganz beſonders erregte, waren die fünf Geſänge mit Orcheſterbegleitung von G. Mahler, geſungen von Fräulein Selma Kurz. Die Gedichte ſind teils „Des Knaben Wunderhorn“ entnommen, teils einem Cyklus „Lieder eines fahrenden Geſellen,“ als deren Dichter uns der Komponiſt ſelbſt bezeichnet wird. Direktor Mahler hat bis jetzt mit einer an Selbſtverleugnung ſtreifenden Beſcheidenheit ſeine eigenen Kompoſitionen für Wien verſteckt gehalten, ſo günſtigen Erfolg dieſelben in anderen Städten davongetragen. Von ihm ſtand Neues, Eigenartiges zu erwarten. In ſeiner zweiten Symphonie (die ich leider nur aus Berichten kenne), zeigte er ſich als ein Neuerer großen Stiles, in enormer Erweiterung der Form und der Darſtellungsmittel. Auch aus den geſtern gehörten Geſängen ſpricht der Feind des Hergebrachten und Gewöhnlichen, der „Chercheur“, wie die Franzoſen ſagen, ohne mit dem Worte eine abſchätzige Kritik zu verbinden. Die neuen „Geſänge“ ſind ſchwer zu klaſſifizieren: weder Lied noch Arie, noch dramatiſche Scene, haben ſie von alledem etwas. Sie erinnern der Form nach am eheſten an die Geſänge mit Orcheſterbegleitung von Berlioz: „La captive“, „Le chasseur danois“, „Le pâtre breton“. Mahler hat die Mehrzahl ſeiner Geſänge der Volksliederſammlung „Des Knaben Wunderhorn“ entlehnt. So eigenartig Schönes ſie enthält, man iſt von der früheren Bewunderung dafür doch etwas abgekommen, ſeit die deutſche Lyrik durch Goethe einen ſo hohen Aufſchwung genommen. Goethe beſprach bekanntlich eingehend das ihm von Arnim und Brentano

gewidmete „Wunderhorn“, er lobte „die Holzſchnittmanier“ des Volksliedes, wies aber dem Buche ſeinen Platz „am Fenſter unter dem Spiegel, oder wo ſonſt Geſang- und Kochbücher zu liegen pflegen.“ Mahler, als der Modernſten einer, mochte ſich, wie das oft geſchieht, gern in das Extrem flüchten, in die Naivetät, die ungebrochene Empfindung, die knappe, ja ungefüge Sprache des älteren Volksliedes. Dieſe Gedichte mit der ſchlichten Anſpruchsloſigkeit früherer Komponiſten zu behandeln, widerſtrebte aber ſeiner Natur. Dem volkstümlich gehaltenen Geſang legte er eine üppige Begleitung von geiſtreicher Beweglichkeit und ſcharfer Modulation unter und gab ſie nicht dem Klavier, ſondern dem Orcheſter. Für Volkslieder ein ungewöhnlich reiches, ja raffiniertes Aufgebot: drei Flöten, Piccolo, drei Klarinetten, Baßklarinette, Engliſchhorn, vier Hörner, zwei Harfen. Ein Widerſpruch, ein Zwieſpalt zwiſchen dem Begriffe „Volkslied“ und dieſer kunſtvollen, überreichen Orcheſterbegleitung iſt nicht wegzuleugnen. Aber Mahler hat dieſes Wageſtück mit außerordentlicher Feinheit und meiſterlicher Technik ausgeführt. Jetzt, am Beginne eines neuen Jahrhunderts empfiehlt es ſich, den Novitäten der muſikaliſchen „Seceſſion“ (Mahler, Richard Strauß, Hugo Wolf ꝛc.) jedesmal nachzuſagen: Es iſt ſehr möglich, daß ihnen die Zukunft gehört. Fräulein Selma Kurz hat die recht ſchwierigen Mahlerſchen Geſänge auswendig, mit vollkommener Beherrſchung von Wort und Ton vorgetragen, mit klangvoller Stimme und warmem, durchaus natürlichem Ausdruck.

Direktor Mahler hat auch das vierte Konzert mit einer Novität geſchmückt: mit Bizets Orcheſterſuite

„Roma“. Woher dieſer Titel? Auf eine Verherrlichung des alten Rom iſt Bizet gewiß nicht verfallen. Aus keinem Takt ſpricht das ſtolze „Civis romanus sum“; vielmehr der kosmopolitiſche Franzoſe im modernen Rom. Bizet hat als Stipendiſt der franzöſiſchen Regierung zwei Jahre in Villa Medici zugebracht und dort verſucht, die Eindrücke römiſchen Lebens und Treibens muſikaliſch wiederzugeben. „Roma“ ſtammt aus Bizets Nachlaß. Eine Menge größtenteils unvollendeter Werke giebt Zeugnis von der unermüdlichen Thätigkeit des früh verſtorbenen Komponiſten. In Paris iſt „Roma“, wie es ſcheint, wenig beachtet oder früh vergeſſen worden; der ſonſt ſo verläßliche Arthur Pougin erwähnt in ſeinem biographiſchen Lexikon nicht einmal den Namen. Größere Verbreitung gewannen zwei andere Orcheſterwerke Bizets: die Ouvertüre „Patrie“, welche im Oktober 1875 die muſikaliſche Totenfeier Bizets in der „Association artistique“ einleitete, und die auch in Wien bekannte reizende „Arlésienne“. Letztere (zu Daudets Drama geſchrieben) iſt übrigens auch theatraliſcher Herkunft. Nur ausnahmsweiſe entſchließen ſich Franzoſen und Italiener zu rein ſymphoniſchen Kompoſitionen; Neigung und Talent drängen ſie entſchieden zum Theater. Opernmäßig klingt auch vieles in der „Roma“. Wenn da eine ſanfte Melodie plötzlich von chromatiſch heulendem Sturmwind zerriſſen wird, Themen, Rhythmen, Tonarten unvermittelt wechſeln, ſo hat man manchmal die Empfindung, als ſpiele bei herabgelaſſenem Vorhange eine Opernſcene ſich ab. (Man denke an den plötzlichen Einfall des E-dur- in das erſte C-moll-Allegro, oder an die kirchlich-fromme Es-dur-Melodie,

welche im Finale die wilde Tarantella unterbricht.) Von der Vieldeutigkeit der Inſtrumentalmuſik und der Unſicherheit ihrer Interpretation überzeugt uns wieder einmal die Biographie Bizets von Charles Pigot, nach welcher der erſte Satz urſprünglich „Eine Jagd im Walde von Oſtia“ hieß, und der dritte „eine Prozeſſion“ ſchildern ſollte. . . . Bizets „Roma“ hat im Philharmoniſchen Konzert lebhaft angeſprochen. Originalität und Reichtum der Erfindung kann man dem Werke kaum nachrühmen; doch enthält es viel Anmutiges, Geiſtreiches, ja Blendendes in durchaus reizvoller Inſtrumentierung. Den Beſchluß machte ein ſymphoniſches Tongemälde, das in jüngſter Zeit auswärts viele Erfolge errungen hat: Tſchaikowskys Ouvertüre „1812“. Dieſe Jahreszahl in Verbindung mit dem Namen des Komponiſten verrät uns, daß hier Napoleons Belagerung von Moskau und der Sieg der Ruſſen illuſtriert wird. In dem effektvollen, nur allzubreit ausgeführten Stück werden die Marſeillaiſe und die ruſſiſche Volkshymne geiſtreich verflochten und der welthiſtoriſche Kampf mit Aufgebot aller erdenklichen, mehr oder minder muſikaliſchen Mittel (Kanonenſchläge, Trommeln, Glockengeläute) geſchildert. Die Novität, deren ganz außerordentliche Anforderungen von dem Orcheſter glänzend bewältigt wurden, machte eine ſtarke, vorwiegend äußerliche Wirkung. Einen weit tieferen Eindruck dürfte ſie in Paris machen, aber ſchwerlich den vom Komponiſten gewünſchten. Noch vor kurzem hat man dort freilich auch die ruſſiſche Volkshymne abwechſelnd mit der Marſeillaiſe geſpielt und bejubelt, aber mit einander, nicht gegen einander. Bei Tſchaikowsky unterliegt die Mar-

ſeillaiſe und veratmet kläglich unter den ruſſiſchen Hörnern.

Neue Orcheſterwerke.

„Aus Italien“ von R. Strauß. — „Die Waldtaube“ von Dvořak.

Die letzten philharmoniſchen Konzerte beſcherten uns zwei intereſſante ſymphoniſche Novitäten: „Aus Italien“ von Richard Strauß und „Die Waldtaube“ von Dvořak. Bei großer Verſchiedenheit des muſikaliſchen Kernes haben die beiden doch manches Äußerliche gemein: „Aus Italien“ iſt halbverhüllte, „Die Waldtaube“ ganz unverhüllte Programmmuſik. In vier großangelegten Symphonieſätzen malt Richard Strauß italieniſche Landſchaft, italieniſches Volksleben; Dvořak erzählt in einem Satz eine ganze wechſelvolle Geſchichte. In den Worten „malt“ und „erzählt“ ſpiegelt ſich ungefähr der grundſätzliche Unterſchied zwiſchen dieſen beiden Orcheſterwerken.

Strauß' „Symphoniſche Phantaſie“ — ſo nennt er es etwas preziös — iſt ein früheres Werk (op. 16) des fruchtbaren Münchener Komponiſten. Bekannter und berühmter ſind ſeine ſpäteren Orcheſterdichtungen „Don Juan“, „Tod und Verklärung“, „Eulenſpiegel“, „Zarathuſtra“. Dieſe überſetzen ein poetiſches Programm, eine Erzählung, ins Muſikaliſche mit einer Virtuoſität, welche eines komiſchen Beigeſchmacks nicht gänzlich entbehrt. Vor ſolchen Wagſtücken ſchien der Führer unſerer muſikaliſchen Seceſſioniſten noch einige Scheu empfunden zu haben, als er ſich

damit begnügte, die vier Sätze ſeiner italieniſchen Symphonie einfach zu betiteln: Die Campagna, Roms Ruinen, Sorrento, Neapel. So klar und einfach, wie dieſe Aufſchriften, bleibt keineswegs die Muſik ſelbſt. Strauß' unruhiges, nervöſes Talent, ſein Überſchuß an glänzendem Raffinement bei Dürftigkeit des ſchöpferiſchen Gedankens laſſen ihn bei geſammelter, natürlicher Empfindung nicht lange verweilen. Wo man es am wenigſten erwartet, unterbricht irgend ein auserleſener Orcheſtereffekt, eine wunderliche Figuration plötzlich den muſikaliſchen Zuſammenhang. Blendende Inſtrumentalwitze ziehen unſere Aufmerkſamkeit vom Ganzen ab: wie zum Beiſpiel die in raſchem Flug auf- und niederſchießenden chromatiſchen Sextaccorde der Holzbläſer im Andantino (Sorrent). Die übrigen Sätze wimmeln von ähnlichen, wenngleich nicht immer ſo hübſch klingenden Überraſchungen. Sie wirken ungefähr wie die pikanten oder draſtiſchen „Zwiſchenrufe“, welche im Abgeordnetenhauſe langwierige Reden unterbrechen — für die Hörer oft das Ergötzlichſte an der ganzen Geſchichte. Der Unterſchied iſt nur, daß hier der Redner, R. Strauß, die amüſanten ſtörenden Zwiſchenrufe ſelbſt macht. Er mag mitunter ein wenig beſorgen, daß der ungeſtörte glatte Verlauf ſeiner Rede doch ermüden würde. Thatſächlich weiß uns Strauß, abgeſehen von jenen Überraſchungen, wenig Neues, wenig Bedeutendes zu ſagen. Die erſten drei Sätze „Italien“ rauſchen mit verſchiedenen glänzenden Orcheſtereffekten und vereinzelten melodiſchen Anſätzen ohne tieferen Eindruck an uns vorüber. Ja, wir vermiſſen darin ſogar eines, was wir von allem Anfang zu erwarten ein Recht hatten und

das auch leicht zu beſchaffen war: italieniſche Farbe, italieniſche Stimmung! Wie klingt das alles ſo deutſch umſtändlich! In dieſen verſchwommenen, dickflüſſigen Melodien rinnt kein italieniſcher Blutstropfen. Sogar in Äußerlichkeiten iſt Strauß, bei allem Raffinement, auffallend unitalieniſch: im erſten und dritten Satz hören wir zwei Harfen unermüdlich arpeggieren, als handelte es ſich um eine Illuſtration Oſſians. Wer hat je bei römiſchen oder neapolitaniſchen Volksfeſten eine Harfe gehört? Beim Finale angelangt, ſcheint der Komponiſt doch die Notwendigkeit empfunden zu haben, ſein „Volksleben in Neapel“ etwas neapolitaniſch zu färben. Er intoniert das bekannte „Funiculi Funicula“, und wir glauben, das Stück werde, raſch dahinſtrömend, fortan die ſüdliche heitere Laune beibehalten. Nichts weniger als das. Mag Strauß es nicht gewollt oder nicht gekonnt haben — mit der volkstümlichen Herrlichkeit iſt es ſchnell zu Ende. Er läßt die eingefangene luſtige Lerche Funiculi nur ein Weilchen flattern, dann ſteckt er ſie gnadenlos in ſeine düſteren Kaſematten, wo ſie von allerhand polyphonen wilden Tieren erbärmlich gezauſt und zerriſſen wird. Ein paar Federchen fliegen ganz zuletzt noch auf und melden das ſchnöde Ende des armen Tierchens. Die ganze ſymphoniſche Phantaſie intereſſiert ſtellenweiſe als das Produkt eines geiſtreichen, effektkundigen, mehr poetiſch angeregten als muſikaliſch-ſchöpferiſchen Künſtlers. Sichtlich von Berlioz inſpiriert, mit Wagnerſchen Kombinationen arbeitend, verſchmäht es Strauß trotzdem nicht, einigemal von Mendelsſohn zu borgen.

Der Beifall, nach den erſten drei Sätzen recht mäßig,

am Schluſſe um ſo lebhafter, war hauptſächlich wohl den Philharmonikern zugedacht. Nach einer ſchleunigen Wiederholung des Werkes wird man ſich ſchwerlich ſehnen. „Will Italien nit mehr ſehen," ſingt die Engländerin in „Fra Diavolo".

Neben R. Strauß iſt Dvořak unſtreitig die muſikaliſch ſtärkere, urſprünglichere Natur; in naivem Empfinden und melodiſchem Reichtum dieſem unendlich überlegen. Allein gerade in der „Waldtaube" thut er einen Schritt weiter in der Programmmuſik, als Strauß in ſeiner italieniſchen Symphonie. Dieſe bringt ſchöne Aufſchriften zu unſchöner Muſik, Dvořak ſchöne Muſik zu unſchönem Texte.

Die „Waldtaube" ſchließt ſich in Form und Tendenz völlig an die beiden ſymphoniſchen Dichtungen („Der Waſſermann" und „Die Mittagshexe"), welche wir bereits früher gehört haben. Welch ſeltſam neueſte Paſſion Dvořaks für das Grauenhafte, Widernatürliche und Geſpenſtige, das ſeinem echt muſikaliſchen Sinn, ſeiner liebenswürdig menſchlichen Natur doch ſo wenig entſpricht! Im „Waſſermann" der Kobold, welcher dem eigenen Kinde den Kopf abhaut und ihn der unglücklichen Mutter zuſchleudert; in der „Mittagshexe" ein weibliches Ungeheuer, in deſſen mörderiſchen Fäuſten das unſchuldige Kind einer Bäuerin veratmet. Und nun die „Waldtaube"! Das Stück beginnt mit einem Trauermarſch. Wehklagend folgt die junge Frau dem Sarge ihres verſtorbenen Gatten. Da intonieren hinter der Scene Trompeten, von Oboen, Harfen und Engliſchhorn begleitet, ein luſtiges Lied im Zweivierteltakt: ein ſchmucker Burſche macht der Witwe einen

Heiratsantrag. Schnell folgt das Hochzeitsfeſt. Ein derbes Tanzmotiv in C-dur, worin die übermäßige Quarte (Fis) humoriſtiſch aufjauchzt, führt uns in die böhmiſche Dorfſchenke. Zartere Empfindungen klingen vorübergehend in einem Allegretto grazioso an. Bis hierher wäre alles ziemlich einfach und verſtändlich. Aber was erzählt uns gleich darauf das unmittelbar aus dem Hochzeitsjubel ſich losringende ſchaurige Andante? „Aus den Zweigen der Eiche, über dem Grabe ihres durch ſie vergifteten erſten Gatten ertönt das Gurren der Waldtaube," ſo belehrt uns das der Partitur vorgedruckte Programm. Alſo die ſchöne Witwe hat ihren Mann vergiftet? Davon hatte ja kein Menſch eine Ahnung! Und das Girren einer Taube treibt die eben noch ſo Fröhliche zu Verzweiflung und Selbſtmord? Wenn nur irgend ein bedeutſamer fataliſtiſcher Zug, ein pſychologiſcher Zuſammenhang zwiſchen dieſem Taubengirren und dem Verbrechen des Weibes vorher angedeutet wäre! So aber überraſcht uns der grauſige Ausgang dieſer Dorfgeſchichte noch gewaltſamer als im „Waſſermann" und der „Mittagshexe". Dabei iſt die Muſik von einer liebenswürdigen Anmut und Naivetät, wie ſie heute unter den Inſtrumentalkomponiſten nur Dvořak beſitzt. Wir lauſchen entzückt dieſen kindlichen Melodien, denen originelle Harmonienfolgen und Klangfarben einen wechſelnden ſcharfen Reiz verleihen.

Was ihre Wirkung ſchmälert, iſt nur die fortwährende Nötigung des Zuhörers, die Muſik ſchrittweiſe mit der ihr aufgezwungenen Erzählung zu vergleichen. Man wende nicht ein, das Programm könne ja nicht ſchaden, wenn die Muſik nur gut iſt. Die Muſik leidet immer darunter.

wenn ein detailliertes Programm die Freiheit des Komponiſten wie des Hörers vernichtet. Dvořaks Tondichtung gleicht einer ſchönen Gefangenen, welche gefeſſelt zwiſchen zwei Gendarmen ihren vorgeſchriebenen Weg zurücklegen muß. Ein erzählendes Programm, wie das zur „Waldtaube“, iſt ein Unglück für die Kompoſition, weil es mißverſtändlich und weil es leider — unentbehrlich iſt. Denn aus dem muſikaliſchen Gedankengang der „Waldtaube“ laſſen ſich dieſe jähen Stimmungswechſel, Abſprünge, Rückwanderungen und verblüffenden Orcheſterklänge nimmer erklären. Anders ein Titel, der uns wie eine angeſchlagene Stimmgabel nur den durchklingenden poetiſchen Grundton des Stückes angiebt. Aufſchriften, wie „Ländliche Hochzeit“ (Goldmark), „Italien“ (R. Strauß), „Aus der neuen Welt“ (Dvořak) und andere laſſen dem Hörer Freiheit genug. Nicht ſo die jüngſten ſymphoniſchen Dichtungen von Dvořak. Gegen ihre Programme ſprechen neben äſthetiſchen auch ſehr praktiſche Bedenken. Wer kann ſich für dieſe halb kindiſchen, halb widerwärtigen Schauergeſchichten begeiſtern? Wie lange wird man trotz der geiſtvollen Muſik ſich dafür intereſſieren? Der erſte Eindruck dieſer neuen Orcheſterſtücke iſt beſtrickend; aber wir fürchten für die Dauer und Sicherheit ihrer Herrſchaft. Ein prächtig blühendes Zweiglein, die Muſik Dvořaks, erſcheint hier auf einen kranken Baum gepfropft, der es vorzeitig verdorren macht.

Wir bemerkten Sonntags recht verlegen fragende Mienen — Konzertbeſucher, die es unterlaſſen hatten, ein Programm zu verlangen oder darin mitzuleſen! Sie konnten ſich den Fall nicht zurechtlegen. Die Ausdrucks-

fähigkeit der Inſtrumentalmuſik hat ſich ſeit Berlioz in früher nicht geahnter Weiſe geſteigert. Wenn man aber heutzutage vorgiebt, die reine Inſtrumentalmuſik ſei bereits fähig, alles mögliche auszudrücken, wozu dann die ſo emſig erläuternden Programme? Dvořak iſt zu ſehr echter Muſiker, als daß äſthetiſche Experimente, Entdeckungsfahrten nach den Grenzen der Kunſt ihn zu reizen vermöchten. Was ihn weggelockt haben mag aus dem Reiche der abſoluten Muſik, das er ſeit Brahms' Heimgang als Erſter beherrſcht, iſt offenbar die Nachbildung der verſchiedenen Naturſtimmen. Darin ſchafft Dvořak ganz Unvergleichliches, Wunderbares. Das Wellen- und Wogenrauſchen in ſeinem „Waſſermann", das ſchreiende Kind in der „Mittagshexe", das Schnurren des „Spinnrädchens"! Auch die „Waldtaube" reizt und feſſelt uns ununterbrochen durch ihren Klangzauber und realiſtiſche Züge, die bei aller Kühnheit nie ans Häßliche ſtreifen. Dankbar, ja nur allzu ſehr empfänglich für die Reize Dvořakſcher Muſik, konnte ich mir doch die Gefahren ſeiner neueſten Richtung nicht verhehlen. Dvořak hat es nicht nötig, für ſeine Muſik bei der Dichtkunſt (und welcher „Dichtkunſt"!) betteln zu gehen. Seine reiche muſikaliſche Erfindung bedarf keiner Anleihe, keiner Krücke, keiner Gebrauchsanweiſung; drängt es ihn aber, zur Abwechslung, heraus aus der wortloſen Inſtrumentalmuſik zu realen Geſtalten, dann ſteht ein weit offenes Thor einladend vor ihm: die Oper.

Die „Waldtaube" iſt mit großem Beifalle, aber doch nicht ſo enthuſiaſtiſch aufgenommen worden, wie die viel ernſtere und ſchwerer faßliche F-dur-Symphonie von Brahms, nach welcher der Applaus nicht enden wollte. Das

Konzert ſchloß mit Beethovens großer Ouverture „Weihe des Hauſes". Das „Haus", welches mit dieſem gewichtigen, fugengepanzerten Spätwerk Beethovens vor 77 Jahren eingeweiht wurde, iſt bekanntlich unſer — Joſephſtädter Theater. Es hat einen überwältigenden Reiz, ſich auszumalen, wie etwa heute der Geiſt der Beethovenſchen Ouverture in ſeinem „Hauſe" auftaucht und mit einem ehrerbietigen „Ich bin ſo frei!" Fräulein Dirkens begrüßt. Vielleicht macht Dvořak einmal eine muſikaliſche Legende daraus.

„Debora".

Oratorium von Händel.

Nachdem wir längſt ſein zweihundertjähriges Jubiläum gefeiert, thut der alte Herr noch immer Wunder. Und nicht bloß mit ſeinen bekannten Meiſterwerken — nein, auch noch mit ganz neuen. Auf die Zeit des regſten Händel-Kultus in Wien (unter Mozart und van Swieten) war bekanntlich eine lange Periode ſeiner Vernachläſſigung gefolgt. Da ſehen wir in den letzten Jahren ihn unverſehens wieder auftauchen, mit lauter Novitäten! 1873 dirigiert Brahms die erſte Aufführung des „Saul", 1885 bringt Hans Richter die „Theodora", 1889 den „Joſua", und heute hören wir unter Pergers Leitung zum erſtenmal Händels „Debora". Sie hatte am längſten geſchlummert im Schatten ihrer berühmteren Schweſtern. Ihre Erweckung iſt vornehmlich das Verdienſt des unermüdlichen Händel-Forſchers und Händel-Agitators Chry-

ſander; mit ſeiner Neubearbeitung der „Debora“ iſt zuerſt Hamburg, dann Köln, Berlin, Dresden, Leipzig der Wiener Aufführung vorangegangen.

Geſchichte und Inhalt der „Debora“ ſind bald erzählt. Seiner italieniſchen Opernunternehmung in London müde, hatte Händel mit „Eſther“ ſich dem altteſtamentlichen Oratorium zugewendet und ihr als zweiten Vorſchritt auf dieſem neuen Gebiet 1732 „Debora“ folgen laſſen. Die Ankündigung lautete verlockend genug: „Auf Befehl Sr. Majeſtät. Im königlichen Theater in Haymarket wird am 17. März gegeben werden: ‚Debora‘, ein neues Oratorium in Engliſch, komponiert von Herrn Händel, ausgeführt durch eine große Anzahl der beſten Stimmen und Inſtrumente. Dies iſt die letzte dramatiſche Aufführung, welche in dem Theater vor Oſtern ſtattfinden wird. Das Haus wird in einer beſonderen Weiſe ausgeſchmückt und beleuchtet ſein.“ Allein man hatte die Eintrittspreiſe ſehr erhöht, und das Haus blieb leer. Erſt elf Jahre ſpäter kam das Werk zu einer Wiederholung.

Die Heldin des Oratoriums iſt Debora, Prophetin und zugleich Richterin in Israel. Wie Renan in ſeiner „Histoire du peuple d'Israël“ uns erklärt, war damals die Stellung der Frauen in den patriarchaliſchen Tribus keineswegs, was ſie ſpäter geworden, als das Haremsleben, von Salomon an, die Sitten gänzlich erniedrigt hatte. Eine angebliche Schweſter des Moſes, Mirjam, behauptete in der Legende vor dem Auszug aus Ägypten eine Stellung, deren Wichtigkeit nach dem gegenwärtigen Zuſtand der Texte kaum in ihrer vollen Bedeutung zu ermeſſen ſei. Es gab uneingeſchränkt ſelbſtändige Frauen,

welche über ihr Vermögen frei verfügten, ihren Gatten ſelbſt wählten und alle Reſervatrechte einer männlichen Exiſtenz ausübten, darunter auch das Prophetentum und die Dichtkunſt. Die Züge aus dem Leben dieſer Heldinnen bildeten einen weſentlichen Beſtandteil des epiſchen Cyklus der Nation. Die Seherin in Israel thronte gewöhnlich unter einer Palme, welche die Palme Deboras hieß, zwiſchen Rama und Bethel, da hinauf wanderten die Israeliten zu ihr, damit ſie ihnen die Entſcheidungen Gottes kundgebe. Die Prophetin war wie alle Patrioten fanatiſch dem Jehovahdienſt ergeben und behandelte als Verbrechen jede religiöſe Neuerung, jede Hinneigung des Volkes zu dem Kultus von Kanaan. Debora nahm die Befreiung des Volkes in ihre Hand. Sie ſchickte im Namen Jehovahs an Barak, Sohn des Abinoam, den Befehl, mit ſeinen Anhängern gegen den Tabor zu marſchieren. In der Schlacht wurde der feindliche Anführer Siſera vollſtändig geſchlagen. Erſchöpft floh er zu Fuß bis zum Eingang einer Hütte. Jaël, ein kenitiſches Weib, hieß den Flüchtling eintreten, verbarg ihn unter ihrer Decke und labte den Erſchöpften mit ſaurer Milch. Er ſchlief vor Ermüdung ein. Da ergriff Jaël einen der großen Nägel, welche zur Befeſtigung des Zeltes dienen, und trieb ihn mit dem Hammer ſo gewaltig in die Schläfe Siſeras, daß das Eiſen den Kopf durchdrang und ihn auf dem Boden feſtnagelte. Bald darauf kam Barak und war höchlich erfreut von dieſem Anblick. Aus der empörenden Grauſamkeit dieſes Vorganges, welchen der nationale und religiöſe Fanatismus des Alten Teſtaments verherrlicht, mag es wenigſtens teilweiſe ſich erklären, daß „Debora" trotz

ihrer muſikaliſchen Schönheiten nur ſelten aufgeführt wurde. Chryſander hat in ſeiner Bearbeitung dieſen abſtoßenden Meuchelmord, an dem weder die Seherin noch der kriegführende Held den geringſten Anteil hat, gänzlich geſtrichen. Damit entfällt die ganze Figur der Jaël, welche in jeder Abteilung des Oratoriums auftritt und mit drei großen Arien bedacht iſt. Freilich verlieren wir mit dieſer wilden Katze zugleich den einzigen dramatiſch aufregenden Zwiſchenfall, welcher die ſanfte Monotonie der Handlung unterbrach. Denn in dem ganzen Oratorium geſchieht eigentlich nichts anderes, als daß die frommen Juden beten: einmal flehend um den gewünſchten Sieg, dann dankend für den errungenen.

Mit ſeiner Dichtung hat Händels Poet Samuel Humphrey kein Meiſterwerk geliefert. Die handelnden Perſonen laſſen uns gleichgültig, auch die Hauptfigur Debora entbehrt des lebendigeren Intereſſes, der bedeutenden Individualität. Indem die geſchickte Verbindung der Chormaſſen mit den Sologeſängen zu organiſcher Einheit fehlt, erreichen ſelbſt manche der Chöre nicht jene Wirkung, die ihrem muſikaliſchen Gehalte nach von ihnen erwartet werden durfte. Auch die übrigen Oratorien Händels (mit Ausnahme der beiden chriſtlichen „Theodora“ und „Meſſias“) behandeln, wie „Debora“, durchweg altteſtamentliche Vorgänge, verweilen alſo gleichmäßig bei den Klagen der unterjochten und den Dankeshymnen der geretteten Juden. Allein innerhalb dieſes begrenzten Stoffgebietes ragen doch „Saul“, „Samſon“, „Joſua“, „Judas Makkabäus“ wirkſam hervor durch mannigfaltigere Handlung, intereſſantere Perſönlichkeiten, ſchärfere dramatiſche

Gegenſätze. Da treffen wir dann neben der Volksmenge auch geprägte Individualitäten, neben bloßen Vorgängen auch Thaten. In „Debora" feſſeln uns weder die Charaktere, noch bewegt uns ein dramatiſches Intereſſe. Auch rein muſikaliſch kann „Debora" trotz einzelner grandioſer Chöre ſich mit den ſpäteren Oratorien nicht meſſen. Im Gegenſatze zu manchen Künſtlern, die mit einem erſten Wurf ihr Beſtes geben und dann allmählich abnehmen, iſt Händel — ganz abgeſehen von ſeiner italieniſchen Opernjugend — mit zunehmenden Jahren noch erſtaunlich gewachſen in ſeinen Oratorien. Man denke nur an die zehn und zwanzig Jahre nach „Debora" geſchaffenen: „Meſſias", „Joſua", „Jephta"!

Jedermann weiß, wie ſehr ſich Händel in ſeinen zahlreichen Oratorien wiederholt. Darf man es dem Kritiker verdenken, wenn er ſich gleichfalls wiederholt in allerlei Händel-Berichten? Es bleibt ihm auch in der „Debora" nicht erſpart, zunächſt die Kraft der großen Chöre zu rühmen, daneben zu beklagen den ſtarren Ausdruck, die ſtereotype Form und Ausſchmückung der Arien, endlich das äußerſt dürftige, faſt nur auf Streichinſtrumente beſchränkte Orcheſter. An prachtvollen Chören bringt gleich im Anfang die erſte Abteilung den achtſtimmigen Hymnus „Du Gott der Macht" und den Aufruf zum Kampf: „Wirf ab die Scheu!" Noch gewaltiger erhebt ſich im zweiten Teil der Doppelchor der eifernden Baalspriester gegen die in frommem Gottvertrauen betenden Israeliten. Auch die dritte Abteilung des Oratoriums wiederholt dieſen Gegenſatz: einem jammernden Chor der beſiegten Kananiter antwortet das dankerfüllte Israel mit dem großen, kunſtvoll

aufgebauten Schlußchor: „Zum Himmel auf!“ Was die Solopartien betrifft, so gesteht sogar Chrysander zu, es sei in ihnen das individuell Bedeutsame, dem Chor gegenüber, „nicht völlig entwickelt“. „Kaum angedeutet“, möchten wir lieber sagen. Von verhältnismäßig starker, der Situation entsprechender Wirkung ist im ersten Teil der Gesang, mit welchem Debora als Leiterin der ganzen israelitischen Bewegung sich mit dem Chor vereinigt. Weich, gefühlvoll klingt die Baß-Arie Abinoams „O, mein Sohn“, über deren ermüdende Ausdehnung uns der lang entbehrte Klang zweier Flöten freundlich hinweghilft. Das Schlußduett Deboras mit Barak (im Original mit Jaël) wirkt, bei geringer Originalität der Melodie, zuletzt durch den Wohlklang der beiden in Terzen- und Sextengängen vereinigten Stimmen. Ein Hindernis für unser lebendiges Mitfühlen ist übrigens die musikalische Verkörperung des Helden Barak in einer Altstimme. Hingegen ist nicht einzusehen, warum wir uns, nach Chrysanders Behauptung, Debora *nur* als Altistin denken können. Händel selbst und andere klassische Meister haben Heldinnen und Prophetinnen genug geschaffen, welche, wie Debora, Sopran singen und an eindringendem Pathos und kräftiger Wirkung es nicht fehlen lassen. Debora selbst bestätigt unsere Ansicht durch ihre Arie „Vor Jehovahs Angesicht“, welche übrigens wie noch andere Arien aus älteren Werken Händels (der Deutschen Passion und den Krönungs-Anthems) einfach herübergenommen sind. In früheren Zeiten ist diese bequeme Praxis insbesondere von Händel anstandslos und sehr gern geübt worden. Heutzutage würde ein solches Ballspiel mit Musikstücken, die

einem beſtimmten Kunſtwerk entwachſen und verwachſen ſind, uns ſchmerzlich berühren.

Eine merkwürdige Novität haben wir in dieſer an 170 Jahre alten „Debora" kennen gelernt — eine Novität, in der aber nicht alles oder auch nur vieles uns neu geklungen hat. Unſer Nachbar, ein alter Muſikfreund, der ſeit Decennien keine Händel-Aufführung verſäumt, behauptete nach der Aufführung, er habe „Debora" gewiß ſchon einmal in Wien gehört, vielleicht mit etwas verändertem Text. Der Mann war im Irrtum, aber der Irrtum iſt entſchuldbar und bezeichnend. Wer ſo außerordentlich viel und ſchnell produzierte wie Händel und ein ganzes Oratorium gewöhnlich in drei bis vier Wochen fertig machte, der konnte unmöglich immer Neues und Originelles bringen, noch bei jedem Muſikſtück den Genius an ſeiner Seite haben. Auch durch ſeine altteſtamentlichen Texte war Händel an eine ſtarke Gleichförmigkeit des Ausdruckes gebunden. Wer dürfte ſich verhehlen, daß dieſes Stoffgebiet in der Kunſt einem ſtetig abnehmenden Intereſſe begegnet? Und damit auch ein namhafter Teil der Händelſchen Muſik? Als Händel ſtarb, war Mozart ſchon drei Jahre alt. Welch neue, von Händel ungeahnte Welt, in der wir uns noch heute jung fühlen, hat er uns erſchloſſen!

Chöre

von S. Bach, Brahms und Mendelssohn.

Das vorletzte Gesellschafts-Konzert hatte uns die erste Aufführung eines Händelschen Oratoriums (Debora) gebracht; im letzten hörten wir eine für Wien neue Kantate von Bach. Die beiden Großmeister deutscher Tonkunst sind unerschöpflich — noch anderthalb Jahrhunderte nach ihrem Tode. „Wachet auf, ruft uns die Stimme," heißt die Kantate, welche Bach 1731 auf ein dreistrophiges Kirchenlied von Philipp Nicolai komponiert hat; Recitative und zwei Duette trennen die Strophen desselben. Mit feierlicher Andacht folgten die Zuhörer dieser Musik, schienen aber schließlich von dem Ganzen mehr befremdet als begeistert. Alle Ehrfurcht und Bewunderung für Bachs erstaunliche Kunst vermag nicht ganz zu verhindern, daß uns heute die süßliche, unleidlich pietistische Dichtung stört. Zwei förmliche Liebesduette singt Christus mit seiner Braut. Damit ist die „gläubige Seele" gemeint, bekanntlich in der älteren protestantischen Kirchenmusik eine stereotype Figur, die auch in Bachs herrlicher Kantate: „Ich hatte viel Bekümmernis" und anderen in unmittelbare Beziehung zum Heiland tritt. Die endlos wiederholten Worte in dem ersten Duett: „Wann kommst du, mein Heil? — Ich komme, dein Heil!" „Komm', Jesu! — Ich komme!" ermüden und verstimmen uns; noch mehr das in opernhaften Terzengängen kosende zweite Duett zwischen Christus und seiner Braut: „Mein

Freund iſt mein und ich bin dein! Die Liebe ſoll nichts ſcheiden!“ Man muß glaubenseifriger Proteſtant und unbedingter Bach-Enthuſiaſt ſein, um in dieſer Kantate mit ganzem Herzen aufzugehen. Gewiß iſt es unſere Schuld und die Schuld unſeres ausgehenden Jahrhunderts, daß wir für dieſe pietiſtiſchen Anſchauungen und Empfindungen nicht dieſelbe Wärme aufbringen, wie ſeinerzeit Bach und ſeine Gemeinde. Aber leugnen können wir nicht dieſes Widerſtreben, das weder vor unſerem hiſtoriſchen Begreifen, noch vor dem mächtigen Eindrucke Bachſcher Kunſt ganz verſchwindet. . . Freudig begrüßten wir einige nur zu ſelten gehörte Vokalchöre von Brahms. Insbeſondere die „Nachtwache“, ein bewunderungswürdiger ſechsſtimmiger Satz, und „Letztes Glück“ (das ſchöne Gedicht von Max Kalbeck) gehören zu den Perlen Brahmsſcher Vokalmuſik. Das von Brahms harmoniſierte Volkslied „Wolluſt in den Mayen“, deſſen populäre Wirkung niemals verſagt, mußte wiederholt werden, wie auch das markige Chorlied „Beherzigung“. Das Konzert ſchloß mit Mendelsſohns Kantate „Die erſte Walpurgisnacht“. Vor 55 Jahren zum erſtenmal in Wien aufgeführt, hat dieſe Tondichtung noch nichts eingebüßt von ihrer jugendlichen Friſche. Die ſiegreiche Unmittelbarkeit ihres Eindruckes ließe kaum erraten, welch gewiſſenhafte Arbeit und Überprüfung Mendelsſohn daran gewendet. Im Jahre 1831 in Rom komponiert, gelangte die „Walpurgisnacht“ erſt zwölf Jahre ſpäter nach durchgreifender Umgeſtaltung an die Öffentlichkeit. Welche Bedenken wegen der Inſtrumentierung des Hexenchors! Wiederholt zweifelt Mendelsſohn, ob er die große Trommel dazu nehmen dürfe oder nicht. Glücklicherweiſe hat er ſeine

äſthetiſchen Skrupel beſiegt; er ſetzte die große Trommel dahin, nicht bloß wo ſie effektvoll, ſondern wo ſie unentbehrlich iſt. Heute giebt es keine „Symphoniſche Dichtung“ mehr, an welcher ſie nicht mitdichtet.

Allgemein aufgefallen ſind die Abänderungen des Goetheſchen Gedichtes, welche das Wiener Konzertprogramm aufweiſt. Bei Goethe ſingen bekanntlich die heidniſchen Wächter: „Kommt mit Zacken und mit Gabeln und mit Glut und Klapperſtöcken — Mit dem Teufel, den ſie fabeln, wollen wir ſie ſelbſt erſchrecken. Dieſe dumpfen Pfaffenchriſten, laßt uns keck ſie überliſten!“ Wer mag der muntere Cenſor ſein, der aus den Pfaffenchriſten „dieſe Chriſten“ gemacht hat und — den Reim „Gabeln, fabeln“ ſtolz ignorierend — fabeln in „fürchten“ verwandelte? Wir dachten, dieſe von Ängſtlichkeit und Hochmut diktierte „Verbeſſerung“ einer gefeierten, durch Mendelsſohns Muſik in allen Kreiſen heimiſchen Dichtung Goethes müſſe aus dem Vormärz ſich unbeachtet in unſere Tage eingeſchlichen haben. Allein dem iſt nicht ſo. Ich habe vor dem Jahre 1848 als Student Mendelsſohns „Walpurgisnacht“ in Prag und Wien ſingen gehört, immer mit dem Goetheſchen Originaltext. Das außerordentlich kirchliche Feingefühl unſerer Behörden iſt alſo ein neu aufgeblühtes Pflänzlein. „So weit gebracht!!“ ſingt der alte Druide.

III. Abteilung.

Kunſt und Leben.

Drei muſikaliſche Glückskinder.

Es zählt zu den Seltenheiten in der Muſikgeſchichte, daß nacheinander drei gänzlich unbekannte junge Komponiſten gleich mit ihrem allererſten Werke die glänzendſte Aufnahme finden. Mascagni, Perosi, Siegfried Wagner — das Weltkind rechts, das Weltkind links, Prophete in der Mitten. Von dieſen drei Jünglingen im feurigen Ruhmesofen iſt Mascagni mit ſeiner „Cavalleria“ den beiden anderen um einige Jahre vorausgegangen. Ihre Erfolge bergen ſo intereſſante Analogien und Verſchiedenheiten, daß man dem Reize, ſie zu vergleichen, kaum widerſtehen kann. Mascagni iſt ſtreng genommen der Einzige in dem Kleeblatt, welcher den Erfolg ganz allein nur ſeinem Werke verdankt, nicht auch ſeinem Namen oder ſeinen perſönlichen Verhältniſſen. Ein dunkler Provinzmuſiker von 25 Jahren, hatte er den Mut, ſich ſchnellfertig an Sonzognos Preisausſchreibung zu beteiligen; ſeine „Cavalleria“

wurde als die beſte von ſiebzig eingeſendeten Opern erkannt und gekrönt. Ihr beiſpielloſer Erfolg in Italien erwies ſich auch als weitgreifend und nachhaltig. Noch heute, nach acht Jahren, lebt die „Cavalleria“, deren künſtleriſcher Wert oder Unwert uns heute nicht beſchäftigt, auf allen Opernbühnen diesſeits oder jenſeits des Weltmeeres vergnüglich fort.

Unter ungleich günſtigeren Verhältniſſen traten die beiden anderen Glückskinder vor die Öffentlichkeit. Den einen ſchmückt und hebt der Name ſeines Vaters, den andern ſein geiſtliches Kleid. Umſtände ſind die Miniſter der Götter. Ohne dem Talente Peroſis oder Siegfried Wagners nahezutreten, darf man doch behaupten, daß nicht dieſes Talent allein ſie ſo plötzlich emporheben konnte. Mindeſtens ein paar Jahre leidigen Umherwanderns und Anklopfens mit ihrem Opus 1 hätte es gekoſtet, hieße der eine ſtatt Wagner Schmied und ernährte der andere eine zahlreiche Familie irgendwo als beſcheidener Organiſt oder Schullehrer. Wen das Publikum und die Geſellſchaft mit ſo jubelndem Zurufe und weitgeöffneten Armen empfängt, ohne noch eine Note von ihm zu kennen, der iſt ein Sonntagskind, wie es oft in Märchen, aber ſehr ſelten in der Kunſtgeſchichte vorkommt. . . .

Treten wir etwas näher an Peroſi. Es begreift ſich, daß die katholiſche Kirche, vor allem der römiſche Epiſkopat, das Auftreten eines jungen Prieſters mit religiöſen Tonwerken freudigſt begrüßte. Endlich ein Wiederaufleben lang unterbrochener rühmlicher Tradition! Seit mehr als zweihundert Jahren hatte der katholiſche Klerus nur in einzelnen nicht eben hervorragenden Komponiſten

ſich ſchaffend bethätigt. Im vorigen Jahrhundert beſaß Italien noch an Padre Martini und deſſen Schüler Padre Mattei zwei als Theoretiker und Lehrer hochangeſehene Tonkünſtler. In Deutſchland glänzte Abbé Vogler (der Lehrer Meyerbeers und Webers) als geiſtvoller Muſikforſcher und Orgelvirtuoſe; ſeine zahlreichen Kompoſitionen ſind längſt vergeſſen, gleich jenen Martinis und Matteis. In Öſterreich komponierten zu Mozarts Zeiten Abbé Stadler und der unerſättlich variierende Abbé Gelinek; beide völlig verſchollen. Nach Abbé Stadler kam erſt Liszt (faſt ein Jahrhundert ſpäter) als der erſte katholiſche Tondichter, der wieder ein geiſtliches Oratorium ſchrieb. Kein Wunder, wenn heute inmitten der ſtärkeren Bewegung katholiſchen Glaubenseifers das plötzliche Erſcheinen eines Oratorien ſchreibenden Prieſters wonniges Aufſehen erregt. Man weiß, mit welchen Ehren der junge Peroſi in Italien und Öſterreich überhäuft, von Klerus und Ariſtokratie gefeiert, an höchſter geiſtlicher und weltlicher Stelle empfangen wurde. Dieſer Widerhall ſeiner kirchlichen Begeiſterung entſcheidet allerdings noch nicht für Peroſis muſikaliſche Bedeutung. Nicht nur dem Tanzluſtigen iſt leicht aufgeſpielt — auch dem frommen Beter. Bei aller Sympathie mit ſeinem idealen Streben und redlichen Fleiß vermag ich doch in Peroſi ein ſtarkes, eigenartiges Talent nicht zu erkennen. Glatt und gewandt geſchrieben, nicht ohne einzelne anmutige Wendungen, ſind doch ſeine beiden hier aufgeführten Oratorien arm an urſprünglichen Gedanken. „Lazzaro“ und die „Risurrezione“ — wo immer man dieſe beiden Partituren aufſchlagen mag, es iſt faſt immer dasſelbe. Eine dürftige,

634534

in engem Kreis melodiſcher Formeln und Begleitungsfiguren niſtende Erfindung. Statt ausgeprägter Perſönlichkeit der allgemeine Stempel katholiſcher Kirchenmuſik; ein durch häufige Trompeten- und Poſaunenſtöße erhellter monotoner Litaneienton. Den handelnden Perſonen fehlt faſt jegliche Charakteriſtik, und der Chor, dieſer Grundpfeiler echter Oratorienmuſik, iſt kümmerlich beiſeite geſchoben.

Zwiſchen die kirchlichen und die muſikaliſchen Anſprüche geſtellt, die ja im Oratorium häufig auseinandergehen, bevorzugt Peroſi offenbar die erſteren, wie ſchon die ganz ungewöhnliche Wahl der lateiniſchen Sprache für ſeinen Text darthut. Die berühmteſten Komponiſten Italiens, ſchon Cariſſimi und die an der Wiener Hofkapelle angeſtellten alten Meiſter, haben ſich im Oratorium ihrer Mutterſprache bedient; Maſſenet, Tinel, C. Franck ſchrieben auf franzöſiſchen Text; die deutſchen Katholiken (Haydn, Beethoven, ſogar Abbé Liszt) auf deutſchen. Weshalb wendet ſich Peroſi nicht an ſein Volk? Latein iſt die Sprache keiner lebenden Nation, ſondern die des katholiſchen Klerus. Sie drängt Peroſis Stil in eine traditionelle kirchliche Starrheit und erſchwert jede unmittelbare Hingabe an ſeine Muſik. Dazu das Feſthalten an den knappen Worten des Evangeliſten. Das verurſacht ein maßloſes Überwiegen des erzählenden Teiles über den lyriſchen, einen zerhackten Dialog an Stelle einer muſikaliſch geformten, ſich ausbreitenden Melodie. Aufrecht erhalten konnte Peroſi den ſtreng kirchlichen Stil trotzdem nicht; moderne Wendungen, ſogar Wagnerſche, färben den Geſang wie die Inſtrumentierung. Ihm daraus einen Vor-

wurf zu ſchmieden und unbedingte Rückkehr zu Paleſtrina vorzuſchreiben (wie jüngſt in einem großen Blatte geſchehen) wäre Thorheit. Kein Künſtler kann ſich heute um drei bis vier Jahrhunderte zurückſchrauben, wenn er nicht auf jedes Verſtehen und Mitfühlen ſeiner Zeitgenoſſen verzichten will. Nur muß ſeine Kunſt, ſein Talent und ſein äſthetiſches Empfinden ſtark genug ſein, um eine Harmonie zwiſchen kirchlichen und muſikaliſchen Anforderungen feſtzuhalten. Ein kräftiges, originelles Talent kann uns ſogar mit Einzelheiten verſöhnen, wo der Bruch, der im Begriffe der „Kirchenmuſik" ſteckt, etwa zu Gunſten der Muſik und zum Nachteile der Kirche hervortritt. Wer gedachte nicht beim Anhören von Peroſis „Lazarus" an das gleichnamige (unvollendete) Oratorium von Franz Schubert! Wie feſſelt und erhebt uns die Innigkeit und melodiöſe Fülle, welche hier Leben aus dem Tode zaubert! In Schubert iſt mehr Muſik und weniger Kirche, in Peroſi das Gegenteil. Ob Peroſis halbreiſe Kunſt ſich noch zu wirklicher Bedeutung entwickeln, bereichern und vertiefen werde? Wir möchten das um ſo ſehnlicher wünſchen, als die fabelhaften äußeren Erfolge ſeiner jungen Berühmtheit ſich ſchwerlich ein zweites Mal wiederholen dürften.

Wie dem jungen Abbate die hohe Geiſtlichkeit mit Palmzweigen und Rauchfäſſern vorangeſchritten war, ſo nahte uns Siegfried Wagner unter den Fanfaren der Chamberlain-Huſaren von Bayreuth. Peroſi blieb weit unter meinen hochgeſpannten Erwartungen, hingegen habe ich im „Bärenhäuter" beinahe Beſſeres gefunden, als ich vermutete. Siegfried hatte einen ungleich ſchwereren Stand als Don Peroſi. Einer allererſten großen Oper pflegt

man mit gerechtem Mißtrauen zu begegnen. Wie viele Jugendopern von Gluck, Mozart, Cherubini, Weber, Auber und Roſſini ſind durchgefallen oder in raſches Dunkel verſchwunden, bevor dieſe Meiſter mit einem völlig reifen Werk ſich Anerkennung erkämpften. Selbſt „Fidelio“, die erſte und zugleich letzte Oper Beethovens, brauchte neun Jahre, um ſich von ihrem erſten Fall zu erholen. Ein zweiter Grund zu einigem Mißtrauen lag in Siegfrieds gefeiertem Namen. Wann hat je der Sohn eines berühmten Tondichters auch nur halbwegs den Vater erreicht? Nehmen wir etwa von Bachs elf Söhnen Emanuel und Friedemann aus, deren Namen wir noch ehren, ihre Werke aber kaum mehr kennen, ſo ſind die Ausnahmen mit dieſem Beiſpiele wohl erſchöpft. Das kurze, ſchüchterne Künſtlerleben von Mozarts Sohn war ein Martyrium, auch ein materielles. Ein geiſtiges wenigſtens die Laufbahn von Goethes Enkeln Wolfgang, dem Dichter, und Walther, dem Komponiſten. In vielen Fällen ahnen die Väter, mitunter auch die Söhne ſelbſt, das Ausſichtsloſe ſolcher Nachfolge. Die Söhne C. M. Webers, Mendelsſohns, Gounods folgten praktiſchen Berufszweigen. Die Natur vererbt nicht gern ein großes Talent; viel lieber enterbt ſie. Richard Wagner ſelbſt hatte ſeinen Sohn bekanntlich zum Architekten beſtimmt. Nun kommt Jung-Siegfried wagemutig wie ſein Namenspatron, folgt ſeinem Triebe zur Muſik und überraſcht die Welt — nicht etwa mit ein paar Lieder- oder Klavierheften, ſondern gleich mit einer großen Oper. Es glückt ihm dieſer Anfang beſſer, als vordem ſeinem Vater. „Bärenhäuter“ iſt in Text und Muſik jedenfalls wirkſamer als Richard Wagners Erſtlingsoper

„Die Feen“, die wir in München mit ſo ungläubigem Befremden gehört haben. Groß und eigenartig wie die Vorteile ſind aber auch die Gefahren eines ererbten Namens. Und nicht erſt vor dem Publikum. Schon während der Arbeit umlauern ſie den Sohn. Stark, ſelbſtändig ſoll er in ſeinem Werke erſcheinen, nicht als bloßer Wagnerianer. Ebenſowenig ziemt ihm andererſeits ein völliges Verleugnen des väterlichen Stilprinzips und Kolorits. Fürwahr, kein leichter Konflikt! Man denkt unwillkürlich an die Zweifel Nathans des Weiſen vor ſeiner Antwort an den Sultan: „So ganz Stockjude ſein zu wollen geht ſchon nicht. Und ganz und gar nicht Jude geht noch minder!“ Siegfried trachtet nach beiden Seiten hin zu befriedigen, redlich, doch nicht mit gleichem Gelingen. Wo er unbefangen dem eigenen Schaffensdrang ſich hingiebt und möglichſt natürlich bleibt, wie vielfach im zweiten Akt, da folgt man ihm willig. Wo er hingegen gewaltſam ſich ſeiner Kronprinzenwürde erinnert und den Vater kopiert, „ſo weit die vorhandenen Kräfte reichen“, da wird er ungenügend, affektiert, langweilig. Das empfindet man ſchon häufig im erſten Akt; am ſtärkſten im dritten, namentlich während des unaushaltbar langen und langweiligen Duetts des Bärenhäuters mit der obligaten „erlöſenden“ Maid. Beſten Dank unſerem Direktor Mahler, daß er dieſem geſungenen Drachen, welchen Siegfried, ſtatt ihn zu erſchlagen, gezeugt hat, wenigſtens die Pfoten und den Schweif abhieb! Auch in der maßloſen Ausdehnung des ganzen Werkes, in Unterjochung der ſelbſtändigen Melodie und zerbröckelnden Deklamation folgt Siegfried allzu getreu Wagnerſchen Muſtern. Ja, er ſucht ſie noch zu überbieten in dem

wie ein nervöſer Ameiſenhaufen durcheinander kribbelnden Orcheſter, das die paar hübſchen melodiöſen Anfänge unbarmherzig verſchüttet. Übertrumpft hat Siegfried den Vater auch darin, daß er nicht bloß das verpönte Wort „Oper", ſondern auch das von Wagner ſubſtituierte „Muſikdrama" verabſcheut und ſtatt deſſen — gar nichts hinſchreibt. Das iſt doch ein bißchen kindiſch. Die alte Bezeichnung „Oper" hat noch niemals einer guten Muſik geſchadet und das ſtolze Aushängeſchild „Muſikdrama" noch keine ſchlechte gerettet. Ohne Zweifel wird auch dieſe neueſte Obſtruktion Schule machen bei den Jung-Wagnerianern; möge es dann nur wirklich heißen: Mittel ohne Titel! Dem „Bärenhäuter" kam die muſterhafte Vorſtellung im Hofoperntheater ſehr zu ſtatten, während die miſerable Aufführung der „Risurrezione" dem Eindrucke dieſer Kompoſition ohne Frage geſchadet hat. Andererſeits ſtand Peroſi wieder im Vorteil durch die Kürze ſeines Werkes. Er hat nicht viel zu ſagen, ſagt es alſo kurz. Siegfried weiß auch nicht viel Neues, erzählt es aber ſo lang und umſtändlich, daß man verzweifeln könnte.

Das Wiener Publikum hat die Novitäten von S. Wagner und von Peroſi in der allergünſtigſten Weiſe aufgenommen. Dabei dürfte es eine kurze Zeit lang auch bleiben. Wen Kritik nicht plagt, der wird im „Bärenhäuter" ſich ſtellenweiſe unterhalten, und wer hochgradig fromm iſt, ſich bei Peroſi nicht tödlich langweilen.

Gemeine, ſchädliche und gemeinſchädliche Klavierſpielerei.

Man weiß, daß Brahms bei ſeiner ſonſt ſo beſcheidenen Lebensführung ſich einen Luxus gern geſtattete: eine geräumige Junggeſellenwohnung von drei bis vier Zimmern. Zur Sommerszeit (in Iſchl, Mürzzuſchlag, Thun) — pflegte er ſogar ein ganzes Stockwerk in einem billigen Hauſe allein zu bewohnen. Er hatte Angſt vor einer muſizierenden Nachbarſchaft. Die Muſik, citierte er aus Kant, iſt eine zudringliche Kunſt. Gewiß, erlaubte ich mir zu bemerken, — ſie iſt aber noch mehr eine egoiſtiſche. Wir ſelber wollen muſizieren, viel und nach Herzensluſt, — daß aber unſer Nachbar dieſelbe Paſſion hege, das finden wir empörend. Brahms wünſchte oft, ich möchte etwas gegen die ausſchreitende Ausbreitung des Klavierſpiels ſchreiben. Aber dieſer „Epidemie" gegenüber war ich doch nur Patient, nicht Arzt; höchſtens ein Doctorand jener Klaſſe, welche, unfehlbar im Erkennen der Krankheit, doch kein Mittel weiß, ſie zu heilen. Ja noch mehr: Ich halte die herrſchende Seuche für unheilbar und glaube, daß wir nur mittelbar, auf weiten äſthetiſchen und pädagogiſchen Umwegen dahin gelangen können, ihren verheerenden Fortgang allmählich einzudämmen.

Die Qualen, die wir täglich durch nachbarlich klimpernde Dilettanten oder exerzierende Schüler erdulden, ſind in allen Farben oft genug geſchildert. Ich glaube allen Ernſtes, daß unter den hunderterlei Geräuſchen und

Mißklängen, welche tagüber das Ohr des Großstädters zermartern und vorzeitig abstumpfen, diese musikalische Folter die aufreibendste ist. In irgend eine wichtige Arbeit oder ernste Lektüre vertieft, der Ruhe bedürftig oder nach geistiger Sammlung ringend, müssen wir wider Willen dem entsetzlichen Klavierspiel neben uns zuhören; mit einer Art gespannter Todesangst warten wir auf den uns wohlbekannten Accord, den das liebe Fräulein jedesmal falsch greift; wir zittern vor der Passage, bei welcher der kleine Junge unfehlbar stocken und nun von vorn anfangen wird. In diesem psychologischen Zwang, dem verwünschten Klavierspiel mehr oder minder aufmerksam zu folgen, liegt wohl hauptsächlich die quälende Specialität gerade dieses Geräusches.

Die Briefe von Berthold Auerbach enthalten hierüber noch eine andere, feine Bemerkung. Auerbach klagt aus seinem Sommeraufenthalt Gernsbach, daß allerlei unruhige Nachbarschaft ihn in der Arbeit wie im Schlafe störe, und fügt bei: „Das Rauschen der Murg und auch des Sturmes (wie heute Nacht) ertrage ich leichter, als das Geräusch, von Menschen erregt. Warum? Unsere Nerven haben auch Verstand. Was wir hindern könnten, ertragen wir schwerer, als das Unabänderliche in der Natur draußen."

Was wir hindern könnten? Ja, wenn wir das Recht und die Macht besäßen, es zu hindern! Aber darin liegt es eben, daß wir gegen den Tasten-Vampyr nebenan dieses Recht, die Macht nicht haben, niemals haben können. Er ist, so gut wie wir, Herr im eigenen Hause, Herr am eigenen Klavier. Wann er da spielen darf, wie oft, wie stark, wie gut oder schlecht, das entzieht sich der gesetzlichen

Einmiſchung, und die Polizeigewalt wird uns höchſtens jenſeit der Grenzlinie ſchützen können, wo das öffentliche Ärgernis, der Skandal beginnt.

Es ſind mir im Moment nur zwei Arten erinnerlich von behördlichem Einſchreiten gegen die Beläſtigung durch Klavierſpiel. Die Pariſer Polizei hat einzelne Beſchwerden dahin entſchieden, daß ohne Erlaubnis der Nachbarn nicht vor ſieben Uhr früh und nach elf Uhr abends muſiziert werden darf. Ähnliche Beſchränkungen beſtehen in manchen deutſchen Städten, mehr noch durch Gewohnheitsrecht als geſetzlich. Dadurch iſt aber bloß unſere Nachtruhe geſchützt nicht die uns gleichwichtige Arbeitsruhe bei Tage. Nur „den heiligen Schlaf zu morden", wie Macbeth ſo ſchön ſagt, verwehrt das Geſetz den pianiſierenden Unholden, — verwehrt es „im Prinzip", denn eine wirklich ſtrenge Handhabung würde alle Hausbälle, alle Privat-Abendkonzerte u. dergl. unmöglich machen.

Eine zweite polizeiliche Fürſorge beſteht, den Zeitungen zufolge, in Weimar, wo es gegen zwei Mark Strafe verboten iſt, bei offenen Fenſtern zu muſizieren. Es iſt dies eine wohlthätige Verordnung, — beſchämend nur durch den Gedanken, daß eine Obrigkeit erſt befehlen mußte, was das eigene Anſtandsgefühl einem jeden von ſelbſt diktieren ſollte.

Auf dieſem Gebiet muſikaliſcher Attentate darf ich mich der ſchmerzlichſten Erfahrungen rühmen. Es war eine angeblich „ruhige", etwas enge Gaſſe, in welcher ich vor einigen Jahren das Glück hatte, ein klavierfreies Haus zu bewohnen. Aber mir gegenüber ſtürmten aus drei Stockwerken alle böſen Geiſter zu den ſtets offenen Fenſtern

heraus. Während im erſten Stock mehrere muſikaliſche Schweſtern von liberalſtem Gehör und ſtets verſtimmtem Klavier Beethoven, Strauß, Offenbach und Chopin bunt durcheinander ſchüttelten, blutete über ihnen ein junges Opfer muſikaliſcher Dreſſur ſtundenlang unter Tonleitern und Übungen. Am früheſten begann die Sopran-Dame im dritten Stock ihr Tagewerk mit italieniſchen Arien aus „Lucia“ und „Lucrezia“. Es ſchien ihr Appetit zum Frühſtück zu machen; wir andern verdienten keine Rückſicht, und Donizetti war ja längſt tot. So ging es des Morgens. Der Abend pflegte im anſtoßenden Hauſe durch vierhändiges Abſchlachten altersſchwacher Ouverturen gefeiert zu werden, und wenn gerade Vollmond war, ſo ſtöhnte überdies eine Physharmonika ihren Weltſchmerz in das liebliche Enſemble. Und niemals, gar niemals kam dieſen kunſtſinnigen Gemütern der Gedanke, es könnten ihre muſikaliſchen Orgien wehrloſe Leute in der Nachbarſchaft beläſtigen. Liegt nicht in dieſem rückſichtsloſen Muſizieren bei offenem Fenſter auch eine Barbarei, ähnlich jener der Drehorgelmänner, die ſich vor unſere Wohnung poſtieren? Muſikaliſches Fauſtrecht — oben oder unten. Die Weimariſche Polizei-Verordnung ſchützt wenigſtens das vis-à-vis des muſikaliſchen Ungeheuers, indem ſie dieſem die Fenſter verſchließt. Den Nachbar vermag ſie nicht zu retten, welcher durch die dünnen Wände alles und jedes mit anhören muß.

In Öſterreich giebt es meines Wiſſens keinerlei geſetzliche Verordnung gegen nachbarliche Klavierinſulten, ſoweit dieſe nicht in das Gebiet des „öffentlichen Ärgerniſſes“ überſpringen. Vereinzelte Klagen, von denen ich

erfuhr, wurden von der Behörde mit dem Bemerken abgewieſen, es bleibe dem Kläger kein anderes Mittel, als die Wohnung zu wechſeln. Nun ereignete es ſich, daß zur ſelben Zeit zufällig zwei ganz andere Beſchwerden mit glücklicherem Erfolg bis vor Gericht kamen, Beſchwerden, die im Zuſammenhang mit unſerem Thema ſehr charakteriſtiſch ſind. Die Mutter einiger ſittſamer Töchter führte Klage gegen einen ihr gegenüber wohnenden Schneidermeiſter, weil deſſen Geſellen zur Sommerszeit in allerluftigſtem Negligé bei offenen Fenſtern arbeiteten. Der Klage wurde ſtattgegeben und den im Gladiatorenkoſtüm befindlichen Schneidergeſellen befohlen, ihre Fenſter oder ſich ſelbſt zu verhängen. Ebenſo erfolgreich verlief der zweite Fall: die Beſchwerde mehrerer Mietsparteien gegen einen Seifenſieder, deſſen Laboratorium die Gaſſe verpeſtete; — er zog den Kürzeren und mußte das Feld räumen. Man ſieht aus dieſen zwei Beiſpielen, wie ganz anders das Auge und die Naſe geſchützt werden gegen verletzende Nervenreize, als das Ohr, dieſer empfindlichſte und wehrloſeſte der Sinne. Juriſtiſch iſt das freilich unanfechtbar. Eine Geſetzgebung, die es unternehmen wollte, uns vor dem Klavierſpiel der Nachbarn zu ſchützen, müßte die Muſik überhaupt verbieten. Denn im Weſen der Muſik liegt es ja, daß man ihr nicht entfliehen kann, daß man ſie hören muß, man wolle oder nicht, daß ſie mit einem Wort (es rührt von Kant her) eine „zudringliche Kunſt“ iſt.

Könnte und wollte man übrigens einige tauſend Städter von den Qualen nachbarlichen Klavierſpielens befreien, ſo müßte man eben ſo vielen Tauſenden ihre beſte, oft einzige Freude und Erholung rauben, den Fach-

muſikern oft geradezu ihre Exiſtenz. Ja, das Merkwürdigſte iſt, daß in ſehr vielen, vielleicht in den meiſten Fällen, hier Kläger und Geklagter, Selbſtſpieler und Angeſpielter in demſelben Individuum zuſammenfallen; denn gerade wir, die wir unter den unerbetenen nachbarlichen Klängen am empfindlichſten leiden, ſind in der Regel ſelbſt muſikaliſch und muſizierend. Wir fangen ſelber an, wann der andere aufhört, und ſo dreht ſich die Klage in ewigem Kreiſe. Wie man ſieht, vermag die Hand des Geſetzes hier nichts auszurichten, oder doch nur ein verſchwindend Geringes. Auch wir, die Partei der Defenſive, beſitzen wenig ſchützende Mittel; dicke Wände und Geduld ſind vielleicht die einzigen.

Viel mehr vermag ſchon die gegneriſche, die offenſive Partei für uns zu thun, wenn ſie humane Bildung und einiges Mitgefühl mit dem Nebenmenſchen beſitzt, — heißt es doch, daß Muſik die Sitten mildere und die Herzen veredle. Überdies iſt anzunehmen, daß die Technik des Inſtrumentenbaues, die ſo rieſige Fortſchritte in der Verſtärkung des Tones aufweiſt, auch noch Fortſchritte in der beliebigen Abſchwächung desſelben machen kann und wird. Die erſte Erfindung dieſer Art iſt mir 1862 in der Londoner Weltausſtellung aufgefallen: eine gewöhnliche Militärtrommel, „Practice silent drum“ (ſtille Übungstrommel) genannt, welche mittelſt beliebiger Abſpannung des Felles es ermöglichte, daß ein halb Dutzend Tambours ſich in ihrer Kunſt üben konnten, ohne die Nachbarſchaft im mindeſten zu beläſtigen. Dieſelbe Idee, auf das Klavier übertragen, tritt mir in einer Annonce des Hamburger Pianofortefabrikanten E. Dührkopp entgegen; ſein neu erfundener „Ton-Moderateur“ ſetzt den Spieler in den

Stand, den Ton jedes Klaviers beliebig abzudämpfen, „auf Wunſch bis zur Tonloſigkeit“. Ich weiß nicht, ob die neue Erfindung, die mir nicht zu Geſicht gekommen, ihren Zweck erreicht; die Idee ſelbſt iſt gut und ermöglicht wenigſtens einen Schritt zum Beſſern: daß man leiſe ſpielen kann.

Wer aber darf dem Nachbar befehlen, daß er leiſe ſpielen muß! Wer zwingt uns zum „Ton-Moderateur“? Die Macht eines Regiments-Kommandanten, welcher ſeinen Tambours die „ſtille Übungstrommel“ umhängt, ſie erſtreckt ſich nicht über unſere klaviertrommelnden Civiliſten.

Die Klage über Beläſtigung durch nachbarlichen Klavierlärm iſt keineswegs ſo alt, wie das Klavier ſelbſt. Dieſes war zur Zeit Haydns und Mozarts ein ſchwächlicher, dünner Kaſten mit zartem Ton, kaum bis ins Vorzimmer hörbar. Die Klage entſtand erſt nach und nach mit dem immer ſtärker werdenden Ton und größeren Umfang des Pianofortes; ſie iſt zum Wehgeſchrei, die Beläſtigung zur Landplage geworden ſeit den 50 bis 60 Jahren, da alles Streben der Klavierfabrikanten dahin zielte und noch immer dahin zielt, die Schallkraft dieſes Inſtrumentes zu verſtärken. Vor 100 Jahren war das Klavier nicht viel mehr als ein vergrößertes Hackbrett (Cymbal), heute iſt es ein verkleinertes Orcheſter. Der Klangfülle und ſchleuderuden Kraft des heutigen Pianoforte entſpricht der gewaltige Umfang und das durch die ſtarke Eiſen- und Metallarmatur bedingte koloſſale Gewicht derſelben. Wie anders vor 100 Jahren! Der berühmte Wiener Klavierfabrikant J. B. Streicher erzählte mir, daß ſein Großvater mütterlicherſeits, Andreas Stein, als junger

Mann ſein Klavier oft ſtundenweit unter dem Arme getragen hat, wenn er in den benachbarten Ortſchaften Sonntags zum Tanz aufſpielen ſollte. Und von Georg Benda, dem einſt hochbeliebten Gothaer Opernkomponiſten, weiß man, daß er einmal ſpät abends eigenhändig ſein Klavier über die Straße trug, um ſeinem bereits zu Bette liegenden Textdichter eine eben komponierte Arie in unabgekühlter Begeiſterung vorzuſpielen. Damals gab es Klaviere genug, aber noch keine „Klavierſeuche“. Erſt in unſeren Tagen gewann dieſes Inſtrument offenſive Kraft und leider auch offenſiven Charakter. Mit dieſer Qualität ſteigert ſich auch fortwährend die Quantität der Klavierfabrikation; kaum giebt es in den Großſtädten ein Haus, in welchem nicht ein bis zwei Pianos, auch mehr, zu finden wären.

Notgedrungen ſind wir bei dem wenig tröſtlichen Reſultate angelangt, daß das Unheil durch äußere Maßregeln nicht zu heilen oder zu vertreiben iſt, daß wir vielmehr gut thun, ſie wie manches andere unabwendbare Übel unſerer Civiliſation mit möglichſter Reſignation zu tragen.

Nur mittelbar, ſo bemerkte ich gleich Eingangs, dürfte eine allmähliche Beſſerung dieſer Zuſtände ſich anbahnen laſſen, nur mittelbar und auf weitem Umwege: indem wir in den heranwachſenden Generationen weniger Klavierſpieler aufkommen laſſen. Diejenigen, die heute bereits Klavier ſpielen — worunter wohl 50 Stümper auf einen Künſtler kommen —, vermögen wir am Ausüben ihrer Fertigkeit nicht zu hindern; wir können aber — jeder in ſeinem Kreiſe — dahin wirken, daß künftig nicht

mehr ſo viele Klavier ſpielen lernen. Nur dann wird weniger und wird beſſer geſpielt werden. Es iſt dies, meine ich, eine wichtige Angelegenheit, von einer weit über das Muſikaliſche hinausreichenden Tragweite. Daß der Kultus der Muſik, insbeſondere des Klavierſpiels, heutzutage übertrieben wird, auf Koſten höherer und dringender Intereſſen, gehört zu den nicht mehr beſtrittenen Wahrheiten. Der pädagogiſche Wert des Muſikunterrichts, den ich gewiß nicht verkenne, wird heute ohne Frage überſchätzt und einſeitig im Techniſchen geſucht. Jedes Kind zum Klavierlernen zu zwingen, es ſtundenlang ans Piano zu ſchmieden, gleichviel ob es Luſt und Talent dazu hat, iſt ein Unſinn, eine Verſündigung. Der unverhältnismäßige Zeitaufwand, den unſere Jugend dem Klavierſpiele opfert, wird zum Raube an der ernſteren wiſſenſchaftlichen Ausbildung.

Wir ſehen den Unterricht im Zeichnen auffallend vernachläſſigt gegen das Muſizieren, und in dieſem wieder den Geſang vernachläſſigt durch das alles verdrängende Klavierſpiel. Was jeder lernen und können ſoll, iſt: in einem Chor mitzuſingen. Wie ſpärlich wird gerade dafür bei uns geſorgt!*) Die Opfer des Klaviers ſind nicht bloß

*) In dieſem Punkte übertreffen wir allerdings weit die Franzoſen, könnten aber manches von den Engländern lernen. So hat die „Bristol Musical Festival Society“ in London (eine Privatgeſellſchaft, welche alle drei Jahre große Muſikfeſte veranſtaltet) in verſchiedenen Teilen der Stadt Singklaſſen etabliert, in welchen etwa 800 Zöglinge im Chorſingen und beſonders im prima vista-Leſen ausgebildet wurden; von den Schülern paſſierten ungefähr 260 die Prüfung mit Auszeichnung. Das Honorar für den Unterricht beträgt 25 Pfennig für die Stunde. Welchen vorteilhaften Einfluß eine derartige Pflege des Geſanges auf die Leiſtungsfähigkeit des Chors ausüben muß, iſt unſchwer einzuſehen.

die Zuhörer der klimpernden Schüler, ſondern dieſe Schüler ſelbſt, vor allem die zahlloſen jungen Mädchen, welche ihre Nerven abnützen und ſo viel koſtbare Zeit verlieren, um doch ſo ſelten gute Pianiſtinnen zu werden. Wie ſchön, wie wertvoll iſt es, eine gute Pianiſtin in der Familie zu beſitzen! Aber dieſer glückliche Phönix findet ſich äußerſt ſelten. Möchte doch die Statiſtik folgende Aufgabe löſen: wie viele Millionen Stunden werden jetzt auf das Klavierſpiel verwendet und wie viele Stunden wahrer, genußreicher Muſik bringen ſie zu Wege? In der That, dieſe Menge dem Klavier gewidmeter Stunden ſollte nur durch eine entſchiedene, gebieteriſche Begabung gerechtfertigt werden.

Iſt das Überhandnehmen des dilettantiſchen Klavierſpiels, das obligate Zwangspiano in den Familien zu beklagen, ſo zeigt ſich heute noch bedenklicher die maßlos anſchwellende Konkurrenz der Pianiſten von Fach, welche als Virtuoſen oder als Lehrer das Klavierſpiel zu ihrem Lebensberufe erwählen. Davon ſollte allerorten ſo dringend als möglich abgemahnt werden. In erſter Linie, glaube ich, wären die Konſervatorien verpflichtet, dem Andrange von Klavierſchülern entgegenzuwirken, aber gerade ſie befördern im Gegenteil die maſſenhafte Drillung von Pianiſten und dadurch das Anwachſen eines bedauernswerten muſikaliſchen Proletariats. Die Muſikkonſervatorien haben den Beruf, für die Ausbildung und den Nachwuchs von Orcheſtermuſikern zu ſorgen. Ehedem hielten ſie auch feſt an dieſer Tendenz, gönnten dem Klavierſpiele höchſtens eine untergeordnete Stelle und überließen es in der Regel dem Privatunterrichte. Heute droht dieſes Verhältnis ſich umzukehren; die Zahl der Klavierſchüler überſteigt in den

meiſten Konſervatorien die der Geiger oder Bläſer. Greifen wir die nächſtbeſten Jahresberichte des Wiener Konſervatoriums heraus. Dasſelbe war im Schuljahr 1898—99 von 392 Klavierzöglingen beſucht, worunter 353 Mädchen. Als Beweis, daß dies nicht etwa ſo ſein muß, oder anderwärts ſo iſt, führe ich das Pariſer Konſervatorium an, das ſeine Aufgabe richtiger auffaßt. Es nimmt in der Regel von hundert ſich bewerbenden Pianiſten kaum zehn auf; nur die allertalentvollſten, deren hervorragende Befähigung doch einige Gewähr leiſtet für ihre künſtleriſche Karriere. Das iſt der richtige Standpunkt. Der abſolvierte Geiger oder Bläſer findet leicht ein feſtes Unterkommen bei einem der zahlreichen Theater-, Konzert- oder Ballorcheſter; für den Pianiſten exiſtieren dergleichen ſichere Aſyle nicht. In Wien hat nach je drei bis vier Jahren ſtets ein neuer Schwarm junger Pianiſten und Pianiſtinnen mit guten Zeugniſſen das Konſervatorium verlaſſen; er überſchwemmt zuerſt erfolglos konzertierend die kleinen Städte und Badeorte, um ſich dann kümmerlich mit Lektionen fortzufriſten.

Dem Leſer wird das unverhältnismäßige Übergewicht der weiblichen Pianiſten aufgefallen ſein. Ein ſchlimmes geſellſchaftliches Symptom! In der That gebührt den Klavierſpielerinnen eine eigene Strophe, und nicht die heiterſte, in unſerem heutigen Klageliede. Es geht mit der Klaviervirtuoſität in Deutſchland jetzt ungefähr ſo, wie in England mit der Romanſchriftſtellerei — beide ſind faſt gänzlich in den Händen der Damen. Wenn wir engliſche Buchhändleranzeigen durchſehen, ſo kommt etwa auf ein Dutzend Romane von weiblichen Autoren einer von männ-

licher Herkunft; eine Heerschau über unsere Konzertzettel ergiebt ungefähr dasselbe Verhältnis zwischen Pianisten und Pianistinnen. Ja, in mancher Saison verschwinden bereits die Klaviervirtuosen völlig gegen die Übermacht ihrer „tasten-den" Schwestern. Daß die jetzt überall etablierte Fräulein-herrschaft auf dem Klavier weder dem Fräulein noch dem Klavier zu großem Vorteil ausschlägt, wird jeder Kundige zugeben. Die Analogie mit den Romanschriftstellerinnen hört auch bezüglich der Qualität nicht ganz auf: wir haben viele tüchtige Pianistinnen, einige vorzügliche, hie und da erreicht einmal eine die Höhe ausgebildeter männlicher Kunst. Dies bleibt eine Ausnahme, welche die Regel nur bestätigt, die Regel, daß die Frauen durch ihre zartere physische wie geistige Organisation auf ein engeres Kunst-gebiet, meistens das der Klein- und Feinmalerei beschränkt bleiben und selbst in ihren glänzendsten Repräsentantinnen ein Letztes, Entscheidendes in der Kunst vermissen lassen. Von den praktischen, socialen Nachteilen des überhand-nehmenden Virtuosentums junger Damen möchte ich am liebsten ganz schweigen. Wer fühlt nicht das innigste Mitleid mit all diesen jungen Mädchen, die das Piano-spielen zum Lebenszwecke erwählen und auf das bißchen Virtuosität eine Existenz gründen wollen! Nur zu sicher kommt die Reue darüber, so unendlich viel Fleiß und Mühe auf eine Kunstfertigkeit verwendet zu haben, die als öffentliche Produktion sich nicht mehr lohnt, ja kaum noch interessiert.

„Der massenhafte Andrang des weiblichen Geschlechts zum Virtuosentum", schrieb einmal der Musikkritiker Gumprecht, „ist eine böse Krankheitserscheinung der Zeit.

Alle Väter und Mütter ſollen ſich zwei- oder dreimal beſinnen, bevor ſie den höchſt verantwortlichen Entſchluß faſſen, ihre Töchter zu Künſtlerinnen oder auch nur zu Muſiklehrerinnen zu erziehen. Die Frage, von deren Beantwortung hier alles abhängt, die nach dem Talent, kommt dabei gewöhnlich gar nicht in Betracht. Köchinnen, Näherinnen, Verkäuferinnen ſind ungleich nützlichere und fröhlichere Mitglieder der menſchlichen Geſellſchaft, als jene bedauernswerten Geſchöpfe, die ohne jeden inneren Beruf zu Pianiſtinnen gedrillt werden, um ihr Leben lang nur ſich und anderen zur Laſt zu ſein. Gerade das Klavier leiſtet mit ſeinen von Haus aus fertigen, von aller Unreinheit bewahrten Tönen der leidigen muſikaliſchen Maſſendreſſur den verhängnisvollſten Vorſchub. Genug des Unfugs wird auf den Taſten jahraus jahrein in den Familien und in den Salons getrieben. Zu verhindern, daß er ſich nicht auch in der Öffentlichkeit breitmache, iſt eine gebieteriſche Pflicht der Tageskritik." Die Sache hat wirklich ihre ſehr ernſte Seite. Wie viel Zeit und Kraft wird nicht fort und fort an den Erwerb der dankloſeſten, unfruchtbarſten Fingerbravour verſchwendet. Selbſt dem Talente iſt heutigen Tages die Klaviervirtuoſen-Laufbahn mit Dornen beſäet. Von ihr gilt Wort für Wort, was Goethe einſt von der dichteriſchen Produktion geſagt: „Das ganze Unheil entſteht daher, daß die poetiſche Kultur in Deutſchland ſich ſo ſehr verbreitet hat, daß niemand mehr einen ſchlechten Vers macht. Die jungen Dichter, die mir ihre Werke ſenden, ſind nicht geringer als ihre Vorgänger, und da ſie nun jene ſo hoch geprieſen ſehen, ſo begreifen ſie nicht, warum man ſie nicht auch preiſet. Und doch

darf man zu ihrer Aufmunterung nichts thun, eben weil es ſolcher Talente jetzt zu Hunderten giebt und man das Überflüſſige nicht befördern ſoll, während noch ſo viel Nützliches zu thun iſt. Der Welt kann nur mit dem Außerordentlichen gedient ſein."

Nur wenn einflußreiche Stimmen nicht müde werden zu warnen, — wenn unſere Konſervatorien der Überproduktion an Pianiſten und Pianiſtinnen entgegenwirken, anſtatt ſie leichtſinnig noch zu befördern, — wenn endlich jeder von uns im eigenen Kreiſe ſeine Kraft dagegen einſetzt: dann und nur dann iſt es zu hoffen erlaubt, daß die Geißel, die man ſchauerlich genug „Klavierſeuche" nennt, allmählich mildere Formen annehmen und künftighin weniger Opfer, auf der ſpielenden wie auf der hörenden Seite, fordern werde.

Der Streit um die Zwiſchenaktmuſik.

Von Leſſing bis auf Gutzkow, Dingelſtedt, Laube, Ferd. Hiller und Liszt.

Am Todestage Leſſings (15. Februar) pflege ich mir eine ſtille Privatfeier des großen Mannes zu vergönnen und ſeine „Hamburgiſche Dramaturgie" wieder zur Hand zu nehmen. In dieſem goldenen Buche hat Leſſing, ſo ungern er ſich ſonſt mit muſikaliſchen Fragen beſchäftigte, eine Unterſuchung über Zwiſchenaktmuſik eingeſchoben, welche — ſoweit meine Erfahrung reicht — gerade von den Muſikern wenig gekannt iſt. Sie füllt das 26. und

27. Stück der Hamburger Dramaturgie vom Jahre 1767, wo unſere jungen Tonkünſtler ſie in extenso nachleſen mögen.

Hier ſollen nur die leitenden Ideen und wichtigſten Sätze daraus in Erinnerung gebracht werden.

Leſſing beſpricht am angeführten Orte eine Vorſtellung von Voltaires Tragödie „Semiramis“, zu welcher der ſeinerzeit geſchätzte Komponiſt und preußiſche Hofkapellmeiſter Joh. Friedr. Agricola (geb. 1720, † 1774) die Ouverture und Zwiſchenaktmuſiken verfertigt hatte. Leſſing beginnt mit dem — heute gar merkwürdig klingenden — Satze: daß das Orcheſter bei unſeren Schauſpielen gewiſſermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, weshalb denn Kenner ſchon längſt gewünſcht haben, es möchte die Muſik, welche vor und zwiſchen dem Stücke geſpielt wird, mit dem Inhalt desſelben mehr übereinſtimmen. Herr Scheibe ſei unter den Muſikern derjenige, welcher hier für die Kunſt ein ganz neues Feld bemerkt und eingeſehen hat, daß jedes Schauſpiel ſeine eigene muſikaliſche Begleitung erfordere. Johann Adolf Scheibe (geb. 1708, † 1776) war nicht bloß ein ſehr fruchtbarer Komponiſt, ſondern auch Muſik-Schriftſteller und Herausgeber einer Wochenſchrift „Der kritiſche Muſikus“. In letzterer verbreitet er ſich unter anderem über die Eigenſchaften und Erforderniſſe der Muſikſtücke, die zu beſtimmten Schauſpielen komponiert werden. Dieſem Aufſatze Scheibes erweiſt nun Leſſing die Ehre eines faſt vollſtändigen Abdrucks und erkennt darin die wichtigſten Regeln, um auch hier die Tonkunſt und Poeſie in eine genauere Verbindung zu bringen. Für uns haben die Belehrungen Scheibes

nur noch hiſtoriſchen Wert. Was könnte auch heutzutage ein Komponiſt mit Regeln wie folgende anfangen: „Alle Symphonien zu Trauerſpielen müſſen prächtig, feurig und geiſtreich geſetzt ſein; inſonderheit aber hat man den Charakter der Hauptperſonen und den Hauptinhalt zu bemerken und darnach ſeine Erfindung einzurichten.“ „Die Komödie-Symphonien müſſen frei, fließend und zuweilen auch ſcherzhaft ſein, insbeſondere aber ſich nach dem eigentümlichen Inhalte einer jeden Komödie richten“ u. ſ. w. Alle derartigen Regeln ſind immer zu weit und zu eng; ſie ſagen meiſtens Überflüſſiges, das ſich von ſelbſt verſteht, und übergehen ſchweigend gerade dasjenige, was zu erfahren am wichtigſten wäre. Leſſings nicht zu täuſchender Kunſtverſtand fühlt das auch augenblicklich heraus, indem er nachträglich bemerkt: „Zwar die Regeln ſelbſt waren leicht zu machen; ſie lehren nur, was geſchehen ſoll, ohne zu ſagen, wie es geſchehen kann. Der Ausdruck der Leidenſchaften, auf welchen alles dabei ankömmt, iſt noch einzig das Werk des Genies.“ Trotzdem ſäumte Leſſing nicht, den Komponiſten von Schauſpielmuſik einige treffende Winke zu geben, z. B.: „In der Vokalmuſik hilft der Text dem Ausdruck allzuſehr nach: der ſchwächſte und ſchwankendſte wird durch die Worte beſtimmt und verſtärkt; in der Inſtrumentalmuſik hingegen fällt dieſe Hilfe weg, und ſie ſagt gar nichts, wenn ſie das, was ſie ſagen will, nicht rechtſchaffen ſagt. Der Künſtler wird alſo hier ſeine äußerſte Stärke anwenden müſſen; er wird unter den verſchiedenen Folgen von Tönen, die eine Empfindung ausdrücken können, nur immer diejenigen wählen die ſie am deutlichſten ausdrücken.“

Nach dieſer theoretiſchen Einleitung wendet ſich Leſſing zu den Muſikſtücken ſelbſt, alſo von Herrn Scheibe zu Herrn Agricola. „Ich will es verſuchen," ſagt er, „einen Begriff von der Muſik des Herrn Agricola zu machen. Nicht zwar nach ihren Wirkungen; — denn je lebhafter und feiner ein ſinnliches Vergnügen iſt, deſto weniger läßt es ſich mit Worten beſchreiben; man kann nicht wohl anders, als in allgemeine Lobſprüche, in unbeſtimmte Ausrufungen, in kreiſchende Bewunderung darüber verfallen, und dieſe ſind ebenſo ununterrichtend für den Liebhaber, als ekelhaft für den Virtuoſen, den man zu ehren vermeint; — ſondern bloß nach den Abſichten, die ihr Meiſter dabei gehabt, und nach den Mitteln überhaupt, deren er ſich zur Erreichung derſelben bedienen wollte." Leſſing unterzieht nun Agricolas Entreactes einer äſthetiſchen Analyſe, in welcher ſich die gewiſſenhaften Angaben der Tonart und Inſtrumentierung faſt drollig ausnehmen, welche ihm, dem Nichtmuſiker, offenbar der Komponiſt ſelbſt an die Hand gegeben, z. B.: „Auf den 5. Akt folgt ein Adagio aus dem E-dur, nächſt den Violinen und der Bratſche, mit Hörnern mit verſtärkenden Hoboen und Flöten, und mit Fagotten, die mit dem Grundbaſſe gehen." Wenn Leſſing ausdrücklich hervorhebt, daß in dem 3. Entreakt „G-Hörner mit E-Hörnern verſchiedentlich abwechſeln", ſo möchte man, bei allem ſchuldigen Reſpekt, doch darauf wetten, daß Leſſing darunter ganz verſchiedene Klangfarben vermutet habe. Merkwürdig ſind Leſſings Äußerungen über die (poetiſchen) Grenzen, innerhalb welcher eine Zwiſchenaktmuſik ſich zu verhalten habe. Er will (mit Agricolas Praxis übereinſtimmend), daß die Muſik

nach jedem Akt nur aus einem einzigen Satz beſtehe und daß deſſen Ausdruck ſich ſtets auf das Vorhergehende beziehe. „Denn die Muſik ſoll dem Dichter nichts verderben; der tragiſche Dichter liebt das Unerwartete, das Überraſchende mehr als ein anderer; er läßt ſeinen Gang nicht gern voraus verraten, und die Muſik würde ihn verraten, wenn ſie die folgende Leidenſchaft angeben wollte.“ Leſſing glaubt alſo der Inſtrumentalmuſik etwas abraten zu müſſen, was ſie wunderlicherweiſe ſeiner Meinung nach leiſten könne. Er bittet den Zwiſchenaktmuſiker, doch den das Überraſchende liebenden Dichter nicht dadurch ſchädigen zu wollen, daß er den Gang des Dramas ſchon früher verrate.

Im ſtrengen Sinn (und dieſen ſcheint Leſſing nach der Genauigkeit, mit welcher er ſpäter Agricolas einzelne Zwiſchenaktmuſiken analyſiert, anzuwenden) vermag dies aber die reine Inſtrumentalmuſik gar nicht. In einem weiteren Sinn, überleitend zu einer anderen Stimmung, — aus dem Traurigen ins Fröhliche, aus dem Idylliſchen ins Heroiſche, kann ſie es allerdings. Und dann darf ſie es auch in den Zwiſchenakten. Wir Neueren dürfen dies wohl ausſprechen auf Grund von Meiſterwerken dieſes Fachs, wie ſie im vorigen Jahrhundert nicht exiſtierten. Wenn Leſſing die Zwiſchenaktmuſiken Beethovens zu „Egmont“ und Mendelsſohns zum „Sommernachtstraum“ gekannt hätte, ſein offener Sinn wäre ihrer Wirkung nicht verſchloſſen geblieben, und er würde die interpretierende Wirkſamkeit der Zwiſchenaktmuſik ſchwerlich bloß auf das im Drama Vorhergegangene beſchränkt haben. Die beiden genannten Tondichtungen erblicken ihre Aufgabe

ebenſo ſehr darin, die Stimmung des vorhergehenden Aktes nachklingen zu laſſen, als die des folgenden vorbereitend anzuſchlagen; mitunter beides in ein und demſelben Tonſtück. Beethoven wiederholt nach dem dritten Akt Klärchens eben gehörtes Lied „Freudvoll und leidvoll“ im Orcheſter und geht daraus ohne Zaudern in ein »Alla marcia« über, das eine ernſte kriegeriſche Stimmung atmet, oder, um mit Leſſing zu ſprechen, dem Hörer das bevorſtehende Einmarſchieren der ſpaniſchen Truppen „verrät“. In Mendelsſohns Muſik zum Sommernachtstraum gilt die Zwiſchenaktmuſik nach dem 3. Akt, im leidenſchaftlichen A-moll-Satze, dem ängſtlichen Suchen des im Walde verirrten Liebespaares Lyſander und Hermione, alſo dem eben Vorhergegangenen; ſie leitet aber mit einem luſtigen Sprung nach A-dur zugleich zu den drolligen Handwerkerſcenen des nächſten Aktes. Der Hochzeitsmarſch ertönt als Zwiſchenaktmuſik vor dem 5. Akt, „verrät“ alſo das erſt im fünften vorkommende Hochzeitsfeſt. Es bedarf unſrerſeits nicht der Verſicherung, daß „Überraſchungen“, wie der Einmarſch von Albas Truppen oder die Doppelhochzeit im Sommernachtstraum, nur demjenigen durch Zwiſchenaktmuſik „verraten“ werden können, der ſchon darum weiß. Leſſing vergißt momentan, oder will es ignorieren, daß er ſelber aus Agricolas Semiramis-Muſik niemals alles das herausgehört hätte, was er erzählt, würde nicht das Drama und zunächſt der Inhalt jedes einzelnen Aktes ihn unzweideutig darüber belehrt haben. „Der Satz nach dem erſten Akt,“ berichtet Leſſing, „ſucht lediglich die Beſorgniſſe der Semiramis zu unterhalten, denen der Dichter dieſen Akt gewidmet hat.“ „Im 2. Akt ſpielt

Aſſur eine zu wichtige Rolle, als daß er nicht den Ausdruck der darauf folgenden Muſik beſtimmen ſollte. Ein Allegro aſſai aus dem G-dur, mit Waldhörnern durch Flöten und Hoboen, auch den Grundbaß mitſpielende Fagotte verſtärkt, drückt den durch Zweifel und Furcht unterbrochenen, aber immer noch ſich wieder erholenden Stolz dieſes treuloſen und herrſchſüchtigen Miniſters aus." Und ſo weiter durch alle Akte.

Jene Freiheit und Selbſtändigkeit, welche Leſſing früher der Inſtrumentalmuſik gegenüber der vom Text unterſtützten Vokalmuſik mit Recht nachgerühmt hat, iſt bei Zwiſchenaktmuſiken keine abſolute. Wir ſehen an Leſſings eigener Analyſe von Agricolas Muſikſtück, daß der Inhalt jedes vorhergehenden Aktes ihm als eine Art Programm dient, welches der Phantaſie des Hörers eine ganz beſtimmte Richtung giebt. Es ſind keine geſungenen Worte, wie bei der Vokalmuſik, wohl aber vorhergeſprochene Worte und dargeſtellte Situationen, welche bei dieſen Zwiſchenaktmuſiken „dem Ausdruck nachhelfen". Kein Zweifel, daß die Beſchaffenheit der damaligen Muſik (Leſſing ſtarb volle 10 Jahre vor Mozart, deſſen ſchöpferiſche Periode er ſomit nicht erlebte) — dem obendrein muſikaliſch ungeſchulten Leſſing ein zu beſchränktes Material geliefert hat, als daß er daraus ſo monumentale Geſetzestafeln hätte errichten können, wie für die dichtende und bildende Kunſt. Um ſo bewunderungswürdiger ſind neben manchem Zweideutigen die vielen treffenden Bemerkungen, die er über Aufgabe und Grenzen der Muſik macht. Sein Plaidoyer für Beſchränkung der Zwiſchenaktmuſik auf je einen einheitlichen Satz führt Leſſing ſchließ-

lich zu dem ſchönen Ausſpruch: „Wer mit unſerem Herzen ſprechen und ſympathetiſche Regungen in ihm erwecken will, muß ebenſowohl den Zuſammenhang beobachten, als wer unſeren Verſtand zu unterhalten und zu belehren gedenkt. Ohne Zuſammenhang, ohne die innigſte Verbindung aller und jeder Teile iſt die beſte Muſik ein alter Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindrucks fähig iſt; nur der Zuſammenhang macht ſie zu einem feſten Marmor, an dem ſich die Hand des Künſtlers verewigen kann."

Selbſt wie aus Marmor gehauen, von einer Künſtlerhand ohne gleichen, ſteht der Schluß der Leſſingſchen Kritik da: „Die Abſichten eines Tonkünſtlers merken, heißt ihm zugeſtehen, daß er ſie erreicht hat. Sein Werk ſoll kein Rätſel ſein, deſſen Deutung ebenſo mühſam als ſchwankend iſt. Was ein geſundes Ohr am geſchwindeſten in ihm vernimmt, das und nichts anderes hat er ſagen wollen; ſein Lob wächſt mit ſeiner Verſtändlichkeit; je leichter, je allgemeiner dieſe, deſto verdienter jenes. Es iſt kein Ruhm für mich, daß ich recht gehört habe; aber für den Herrn Agricola iſt es ein ſo viel größerer, daß in dieſer ſeiner Kompoſition niemand etwas anderes gehört hat, als ich."

Für den Herrn Agricola und auch für den Herrn Scheibe iſt es eine unverdiente Ehre, von einem Leſſing alſo geprieſen zu werden. Gönnen wir den beiden dieſes einzige Monument, das ſie verewigt, nachdem ihre eigenen Werke längſt ſpurlos verſunken und vergeſſen ſind. Es war das eine friedliche Zeit der Muſik: einer Muſik, „deren Lob mit ihrer Verſtändlichkeit wuchs". Damals konnte Leſſing bona fide den bedenklichen Satz hinſtellen, daß ein Tonkünſtler, deſſen Abſichten wir merken, die-

ſelben auch erreicht habe. Heute unter der Herrſchaft der Programmmuſiker, der malenden, philoſophiſchen, weltgeſchichtlichen Tondichtungen würde Leſſing zwar die hohen Abſichten dieſer Komponiſten ohne weiteres „merken“, aber wohl entſchieden gegen das Zugeſtändnis proteſtieren, daß ſie dieſe Abſichten auch „erreicht“ haben.

Bemerkenswert iſt, daß Leſſing und ſeine Zeitgenoſſen nur eine Diskuſſion über die wünſchenswerten Eigenſchaften der Zwiſchenaktmuſik kannten, keineswegs über die Zuläſſigkeit von Zwiſchenaktmuſik überhaupt. Nur das Wie kam ihnen in Frage, niemals das Ob? Daß auch zum Schauſpiel Muſik gehöre, ſtand Leſſing außer Zweifel, und wir haben geſehen, welche Wichtigkeit er ihr beilegte. Die Frage, ob man überhaupt Zwiſchenaktmuſik machen, oder ſie nicht vielmehr ganz verbannen ſolle, iſt erſt in unſeren Tagen aufgetaucht und hat leidenſchaftlichen Streit erregt. Es iſt ein höchſt intereſſanter Prozeß, in welchem die geiſtreichſten Leute vom dramatiſchen Fach als Ankläger und Verteidiger der Zwiſchenaktmuſik auftraten und in glänzenden Repliken und Dupliken wichtige Prinzipienfragen ſtreiften. Aus dieſen modernen Prozeßakten für und wider die Zwiſchenaktmuſik möge hier das Intereſſanteſte bündig rekapituliert und ſchließlich auch dem Votum des Verfaſſers ein beſcheidenes Plätzchen gegönnt werden.

II.

Im Jahre 1855 hatte man im Berliner Hoftheater bei Dawiſons Gaſtſpiel zuerſt die Zwiſchenaktmuſik beſeitigt, um Raum für Sperrſitze zu gewinnen. Da ſich

dort niemand ob dieſer Entbehrung ein Leids anthat, begann die Journaliſtik mit Lebhaftigkeit die Frage zu diskutieren, ob nicht überhaupt die Muſik bei Schauſpielen zu kaſſieren wäre. Die Sache iſt insbeſondere dadurch anziehend, daß ſie einen jener äſthetiſchen Kolliſionsfälle bildet, in welchen das Intereſſe der einen Kunſt dem einer anderen zuwiderläuft.

Es war zuerſt der geiſtreiche Komponiſt Ferdinand Hiller, welcher (in der Kölniſchen Zeitung) als geharniſchter Ritter für die Würde der Tonkunſt einhieb, damit man doch endlich die Muſik des ſchmählichen Sklavendienſtes enthebe, den ſie in den Schauſpiel-Zwiſchenakten zu leiſten hat. Er wies nach, wie fürs erſte ſchon die techniſchen Bedingungen, an welche die Zwiſchenmuſik gebunden iſt, z. B. die beſtimmte Länge der Stücke, ſehr ſchwer vollſtändig zu erfüllen ſind. Noch weit häckeliger zeige ſich die dramatiſche Anforderung an den Inhalt der Muſik, welcher ſtets die Stimmung des vorhergehenden Aktes nachzuklingen, zugleich aber diejenige oft ganz entgegengeſetzte einzuleiten habe, mit welcher der nächſte Akt anhebt. (Wie man ſieht, iſt hier die Leſſingſche Anſchauung bereits beſeitigt.)

Um dieſe Überleitung nicht durch rohes Aneinanderfügen, ſondern durch feine Schattierung zu erreichen, bedürfte es der Kunſt der größten Komponiſten, welche kaum beſondere Luſt zu ſolcher Arbeit empfinden werden. Überdies müßten die Kompoſitionen auf das ausdrucksvollſte vorgetragen und vom Publikum aufmerkſam aufgefaßt werden. Dies alles ſei, wie man allgemein zugeſtehen wird, nicht erreichbar, — man führe daher, nach Hiller,

die Schauſpiele ohne Muſik auf, und niemand werde ſich nach letzterer ſehnen.

Daß dieſe Sehnſucht aber trotzdem möglich, bewies alsbald ein Aufſatz (in den „Unterhaltungen am häuslichen Herd") von Gutzkow, deſſen dramaturgiſche Einſicht und Erfahrung gewiß geeignet waren, in derlei Fragen den Ausſchlag zu geben. Gutzkow erklärt die Ausfüllung der Zwiſchenakte durch Muſik für ſo notwendig zur Erhaltung der geeigneten Stimmung im Publikum, daß ſie durchaus nicht entbehrt werden könne. Kein Autor, ſagt er, der ſelbſt je ein Stück auf die Bühne gab, wird ſich von der Zwiſchenaktmuſik trennen wollen. Sie fällt in die Ruhepauſe des Urteils, aber ſie ſorgt dafür, daß das Urteil nicht aus der Spannung kommt, ſie erhält die Stimmung des Anteils, ſie macht manche Schwäche des Abends gut, ſie erhöht die Wirkung deſſen, was gelungen. „An jenen Dawiſonſchen Abenden hatte der fallende Vorhang nur die Kritik eines aufgeregten Publikums freizugeben. Anders aber iſt es bei einem Drama, das die Bühnenverwaltung nicht unter dem Schutze einer nur auf die Darſtellung des fremden Künſtlers gerichteten Neugier aufführt. Ohne Zwiſchenaktmuſik wird ſie wenig Novitäten zur Geltung bringen. Sie wird einen minder anſprechenden zweiten, dritten oder vierten Akt ſchon zur Klippe der im übrigen vielleicht wertvollen Arbeit machen, ſie wird die Mühe des Einſtudierens ſcheitern laſſen, wenn ſich nach dem Fallen des Vorhangs das Publikum der Ernüchterung und der Tonangabe der ewig Mäkelnden preisgiebt."

Auf dieſe Zwiſchenakt-Verteidigung des berühmten Schriftſtellers replicierte nun wieder ein berühmter Ton-

künſtler, Franz Liszt, in der Muſikzeitſchrift „Echo“. Sein Aufſatz verlangt, übereinſtimmend mit Hiller, nur noch viel heftiger, die Abſchaffung der Zwiſchenaktmuſik. Während Hiller mehr die praktiſchen Inkonvenienzen dieſer Einrichtung betonte und ſeinen Angriff durch mancherlei humoriſtiſche Lichter milderte, holt Liszt ſeine Gründe gegen die Zwiſchenaktmuſik aus den höchſten Sphären der Muſik und donnert mit dem ganzen Pathos eines Streiters für die beleidigte Majeſtät der Tonkunſt. Die Zwiſchenaktmuſik iſt ihm „ein alter Schlendrian, der die Muſiker unnützerweiſe ermüdet, ſie entnervt, und ſie durch eine Menge ſchlechter Angewöhnungen, welche bei einer für den Künſtler demütigenden Beſchäftigung nicht ausbleiben können, für die zur Ausführung unſerer großen Werke erforderlichen ernſten Studien öfters untauglich macht.“ Die Entreakte haben, nach Liszt, mit der Kunſt eigentlich gar keine Berührung. „Sie nähren ſich von allen Gattungen Muſik, ohne ſelbſt eine Gattung zu bilden, brauchen Mozart ſo gut wie Strauß zu Lückenbüßern und ſetzen ſich darüber hinweg, daß ſowohl Mozart als Strauß ihre Werke in der ſtoffreichen, eilfertigen, ad libitum zerſtückelten und noch mehr ad libitum angehörten Aufführung nicht als die ihrigen anerkennen möchten.“ Die zu gewiſſen Dramen geſchriebenen Zwiſchenaktmuſiken (Egmont, Sommernachtstraum, Preciosa) nimmt Liszt von ſeinem Verwerfungsurteil aus, denn ſie bilden eine eigene Kategorie von Muſik und verdienen beſonders angezeigt und gewiſſenhaft einſtudiert zu werden. Aber „die Regel darf nicht alberne oder albern gegebene Muſik in den Räumen dulden, welche zum Spielen und Anhören der beſten be-

ſtimmt ſind". Liszt definiert die Zwiſchenaktmuſik als „ſchlechte Muſik, die von guten Muſikern gemacht wird". Und ſelbſt „ein Mondbewohner oder Wüſtenmenſch müßte darin eine gleiche Verletzung für die Poeſie wie für die Muſik erkennen". Liszts geiſtreiche Sätze, vom reinſten Enthuſiasmus für die Tonkunſt und vom lebhafteſten Wohlwollen für die Muſiker diktiert, leiden wie die Hillerſchen an der Einſeitigkeit, das Intereſſe des Schauſpiels in dieſer Frage zu ignorieren oder auch rundweg zu leugnen.

Dieſes letztere Intereſſe fand nun neueſtens in dem Dramaturgen Heinrich Laube einen nüchternen, aber deſto überzeugenderen Verteidiger. Giebt es etwas Pikanteres, als zu ſehen, wie zwei ausgezeichnete Muſiker, Liszt und Hiller, gegen die Muſik im Schauſpiel agitieren, während zwei Dichter — davon einer (Laube) der Muſik ſtets gleichgültig, der andere (Gutzkow) beinahe antipathiſch gegenüberſtand — auf das eifrigſte für die bedrohte Muſik im Schauſpiel eintreten? Was Laube, der geiſtvolle und erfahrene Dramaturg, zu Gunſten der Zwiſchenaktmuſik anführt, iſt ſo überzeugend, daß wenigſtens die Hauptſätze davon hier Platz finden mögen.

Laube ſagt: „Das Abſchaffen der Zwiſchenaktsmuſik iſt eine Barbarei. Muſik vor Beginn einer dramaturgiſchen Darſtellung und während der Pauſen erhöht die Stimmung, erhält die höhere Stimmung; ſie iſt ein überaus wertvolles poetiſches Hilfsmittel. Die Benutzung ſolch eines poetiſchen Hilfsmittels müßte erfunden werden, wenn es unbekannt geblieben wäre in den Schauſpielhäuſern; das längſt erfundene Hilfsmittel zerſtören, heißt Poeſie zerſtören. Seht

ſie mir an, die Schauſpielſäle, in denen auch der Orcheſterraum von Zuſchauern beſetzt iſt! Dieſe Zuſchauer blicken wie fragend drein: Was wollen, was ſollen wir hier? Was ſteht zu erwarten? Eine Diskuſſion? Eine Vorleſung? Oder gar eine Hinrichtung? Da giebt's keine Spur von Sammlung für einen künſtleriſchen Vorgang, welcher unſere Phantaſie, unſer Herz, unſeren erhobenen Geiſt in Anſpruch nehmen ſoll. Nein, gründlich nüchtern bleiben wir, und der Gedanke liegt ganz nahe: s' iſt doch kurios, daß man ſich daher ſetzt, um drei Stunden lang ein überſpanntes Treiben da oben anzuſehen, eine künſtliche Erregung, eine Faxe! Ich liebe es gar nicht, daß ſich die Muſik breitmache im Schauſpiele; ich finde Beethovens Muſik zum „Egmont" ſehr ſchön, aber ſie beläſtigt mich in der „Egmont"-Vorſtellung, weil ſie mir keine Ruhe läßt für den Genuß der Dichtung und weil ſie mir dadurch die Dichtung beeinträchtigt. Aber ſo ſtörend Muſik ſein kann, wenn ſie mit breiter Selbſtändigkeit im Drama auftritt, ſo förderlich kann ſie ſein, wenn ſie beſcheiden wichtige Punkte des Dramas begleitet und dadurch hebt, wenn ſie die Pauſen in der Aufführung des Dramas mit ihrem Schwunge und ihrem Reize belebt, mit jenem Reize ſinnlicher Anregung, welche unſere Gefühlsnerven in Schwingung verſetzt. Hauptkunſt in der Oper, ſoll ſie im Drama Hilfskunſt ſein, nicht mehr und nicht weniger. Die Muſiker ſelbſt ſind ſämtlich, ich weiß es, geſchworene Feinde der Zwiſchenaktmuſik. Ihr kindlicher Stolz will ſich nicht zur Hilfsarbeit hergeben. Nächſtens wird der Maler ein Bild, der Bildhauer eine Statue für die Bühne verweigern, weil Bild und Statue nicht die Hauptgegenſtände

auf der Bühne ſeien. Man wird unbedacht eingeſtehen, daß man von der tiefinneren Zuſammengehörigkeit aller Künſte nichts weiß und daß man ein künſtleriſcher Handwerker iſt. Wenn dann auch die Dichter keine Operntexte mehr ſchreiben werden, weil der Text nur eine Folie ſei für die Muſik in der Oper, dann wird die Thorheit offenbar werden. Freilich iſt die Zwiſchenaktmuſik eine undankbare Aufgabe für die Muſiker, und es wird auch der wohlfeile Spott derer nie ausgehen, welche übertriebene Forderungen an dieſelbe machen. Trotz alledem iſt ſie notwendig."

Es iſt bemerkenswert, daß Laube dieſer ſeiner Überzeugung ſogar ein namhaftes finanzielles Opfer brachte. Als er die Direktion des Leipziger Stadttheaters antrat, war dort bereits, nach dem Vorgang von Berlin, München und vieler norddeutſcher Städte, die Zwiſchenaktmuſik abgeſchafft — aus Sparſamkeit, wie ſich faſt von ſelbſt verſteht. Laube führte die Zwiſchenaktmuſik ſofort wieder ein, obgleich er ſein Budget dadurch um einige tauſend Thaler mehr belaſtete. Es war nicht ſicher, ob ihm dieſe Summe nicht ſehr empfindlich ſein würde beim Abſchluß der Jahresrechnung, aber er ſchlug ſie ohne Bedenken in die Schanze. „Wie konnte ich," erzählt er, „ein gutes Schauſpiel aufbringen wollen mit dieſem Niederſchlag von Trockenheit, welcher die Vorſtellungen arg beeinträchtigt? Am Ende iſt es auch eine falſche Sparſamkeit; denn wenn die Vorſtellungen reizloſer werden, dann werden ſie auch in geringerem Maße beſucht." Köſtlich kontraſtiert dieſer letzte Satz mit der Gegenſchrift von Liszt, welcher gleichfalls das finanzielle Motiv anführt, aber für ſeine Anſicht in ganz entgegengeſetztem Sinne. Liszt räumt ein, daß

die Zwiſchenaktmuſik im Berliner Hoftheater nicht artiſtiſchen Gründen geopfert worden ſei, ſondern der Kaſſe, „dieſer unbeugſamen Parze der Theaterſpiele“. Aber dies bekräftigt nur ſeine Überzeugung, „daß die ſo oft ſcheinbar ſich kreuzenden Faktoren (— die materielle Spekulation und die geiſtigen Intereſſen der Kunſt —) ſich ſolidariſch zu einander verhalten, daß ihre vermeintliche Divergenz nur auf falſchen Berechnungen beruht und daß die Schmälerung der Einnahme eine frühere oder ſpätere unvermeidliche Folge von Verletzung gerechter Forderungen der Kunſt ſind. Es iſt viel wahrer, als man bis jetzt erkannt hat und zugeben will, daß Defizits der Kunſt immer mit der Zeit in Kaſſendefizits auslaufen.“ Alſo nach Liszt iſt die Zwiſchenaktmuſik ein Kunſtdefizit, das ſich auch durch ſchlechtere Kaſſenerfolge rächt. Nach Laube iſt ſie eine Notwendigkeit, welche die darauf gewendeten Auslagen durch beſſere Kaſſenerfolge lohnt. Somit ſagt der eine das gerade Gegenteil vom anderen. Die langjährigen Erfahrungen der Wiener Schauſpielhäuſer beſtätigen unbedingt die Anſicht Laubes. Das Burgtheater, würde durch Abſchaffung des Orcheſters nicht bloß eine ſehr große Ausgabe erſparen, ſondern gleichzeitig eine bedeutende Mehreinnahme erzielen, da vier bis fünf Reihen Parkettſitze in dem freiwerdenden Raum anzubringen wären. Die Zwiſchenaktmuſik iſt ſomit für das Burgtheater in finanzieller Beziehung zugleich „damnum emergens“ und „lucrum cessans“, juriſtiſch zu ſprechen. Daß man trotzdem nicht daran rührt, beweiſt, wie feſt man von ihrer Notwendigkeit überzeugt iſt. Auch Laubes Nachfolger, Franz Dingelſtedt, widmete ihr die ſorgfältigſte Aufmerkſamkeit, obwohl

er für seine Person ganz wohl ohne alle Musik zu leben vermochte und nicht eine Note kannte.

In musikalischen Dingen gebührt sonst den Musikern das entscheidende Wort. Allein die ästhetischen Gründe, die sie gegen die Zwischenaktsmusik anführen, halten eine unbefangene Prüfung nicht aus. Hiller und Liszt gehen von einer idealeren Anschauung der Musik aus als Gutzkow, Laube und Dingelstedt; leider von einer zu idealen. Wie die Theorie manchmal das Übliche unterschätzt, so pflegt sie in der Erörterung der Zwischenaktmusik zu hoch zu greifen: Das Publikum hat in Wirklichkeit nicht das Bedürfnis, in derselben idealen Stimmung erhalten oder gesteigert zu werden, welche der Dichter den Akt hindurch im Zuschauer erregt hat. Vielmehr empfinden wir nach der ungeteilten Aufmerksamkeit auf den Vorgang des Aktes das Bedürfnis nach einer kurzen Ruhe. Das überall geltende Naturgesetz vom Wechsel der Anspannung und Erholung wiederholt sich genau bei der geistigen Thätigkeit, mit welcher wir ein Drama verfolgen. Wir fühlen da nach jedem größeren Abschnitt das Bedürfnis, Sinn und Geist für eine Weile von der Anstrengung zu erholen, nach längerer Selbstentäußerung wieder zu uns zu kommen. Man denke sich nach jedem Akt eines Shakespeareschen Trauerspiels einen Symphoniesatz von Beethoven vom großen Orchester auf das feurigste vorgetragen und gestehe, ob man sich dieser geistigen Anspannung gewachsen fühle. Eine Zwischenmusik, die sich ihrem ästhetischen Ideal möglichst nähern, folglich den ganzen Abend hindurch die Phantasie des Hörers keinen Augenblick freigeben würde, müßte etwas Atembeklemmendes haben. Beethovens

Zwiſchenakte zu Goethes „Egmont“ ſind dem Muſiker das Höchſte in dieſem Fach; aber gerade deshalb durfte Laube als Dramaturg geſtehen, daß ſie ihn in der Vorſtellung ſelbſt „beläſtigen“. Das Verlangen, die Zwiſchenaktmuſik als gleichſtrebende und gleichvermögende Bundesgenoſſin dem Drama beizugeſellen, beſteht nur in der Theorie, nicht in der Wirklichkeit. Auch Hiller klagt über die Unaufmerkſamkeit und die laute Konverſation bei der Zwiſchenaktmuſik und folgert daraus, man ſolle die Leute lieber ganz ungehindert ohne Muſik plaudern laſſen. Unſer trefflicher Freund vergißt, daß es noch etwas Betrübenderes giebt, als die allgemeine Unaufmerkſamkeit bei einer Muſik, nämlich die ausdrückliche Beſtimmung einer Muſik, ſolche General-Unaufmerkſamkeiten zu würzen. Die Muſik in den Zwiſchenakten giebt das klingende Medium ab, in welchem die Konverſation ſchwimmt. Sie verknüpft auf einer unabſehbar tieferen Stufe, als es das Schauſpiel gethan, die iſolierten Einzelbeſtandteile einer großen Verſammlung zu einer Art von momentanem Geſamtintereſſe. Die Berichte über die neuen Entmuſizierungs-Verſuche lauteten alle dahin, daß dieſe Vorſtellungen etwas eigentümlich Nüchternes, Gedrücktes hatten.

Die Zwiſchenaktmuſik iſt unentbehrlich — allein über das Warum darf man ſich keine Illuſionen machen. In ihrer Benutzung für Zwiſchenakte wird die Muſik bei derjenigen Seite gepackt, wo ſie ſterblich iſt, ſterblich und dennoch unerſetzlich. Die Luft ſoll lieblich erſchüttert, die Aufmerkſamkeit halb zerſtreut, halb angelockt werden.

Es kommt der Muſik als Eigentümlichkeit zu, daß ſie wie gar keine andere Kunſt zu den höchſten und zu den

alltäglichſten Zwecken verwendet werden kann. Letzteres iſt überall dort der Fall, wo dem Zuhörer nicht daran liegt, einer beſtimmten Muſik zuzuhören, ſondern nur überhaupt Muſik zu hören, d. h. von Tönen umgaukelt und ſinnlich angeregt zu ſein.

In einem bekannten Büchlein habe ich vor Jahren verſucht, dieſe Eigentümlichkeit der Tonkunſt und die Verſchiedenheit zwiſchen einer äſthetiſchen und einer rein elementariſchen Aufnahme derſelben genauer zu begründen. Hier iſt nur auszuſprechen, daß die Zwiſchenaktmuſik bei Schauſpielen entſchieden in die letztere Kategorie gehört. Beim Tanz und beim Marſch iſt die Bedeutung der Muſik eine höhere als im Zwiſchenakt, ſogar bei den Reiterkünſten im Cirkus ſpielt ſie eine weſentlichere, weil rhythmiſch unentbehrliche Rolle.

Sobald lediglich im Intereſſe der Tonkunſt geſprochen wird, iſt gegen die Abſchaffung ihrer Zwiſchenaktfrohne nichts einzuwenden. Der Dramaturg iſt aber gar nicht in der Lage, das Intereſſe der Tonkunſt dem theatraliſchen voranzuſtellen. Die Dienſte, welche ſie leiſtet und in alle Ewigkeit leiſten wird, nimmt er in ſeinen Sold. Er begehrt nicht Hand und Herz von ihr, nur die Gefälligkeit, ihn eine kurze Strecke Wegs zu begleiten.

Dieſe Stellung einmal zugegeben, wird man ſich auch über die Wahl der Muſikſtücke für Zwiſchenakte leichter vereinigen. Kein rechter Muſiker wird Beethovens Symphonien oder Webers Ouverturen ausliefern wollen, damit dabei Tagesneuigkeiten beſprochen und die Toiletten gemuſtert werden.

Es iſt wohl das beſte, die beiden Seiten der Muſik, ihre ſouveräne und ihre dienende, möglichſt zu trennen. Jede Beſtrebung, hier zu vereinigen, wird zum Mißerfolg führen.

Klaſſiſche Kompoſitionen gehören nur ins Konzert, weil da das Publikum durch ſein bloßes Erſcheinen die Garantie leiſtet, zuhören zu wollen. Für die Ausfüllung von Schauſpielpauſen werden Stücke, welche den Charakter des Dramas nicht Lügen ſtrafen und den muſikaliſchen Geſchmack nicht beleidigen, ihren nächſten Zweck erfüllt haben.

Bei außergewöhnlichen Anläſſen (Egmont, Sommernachtstraum) wird man eine größere Teilnahme vom Publikum auch erwarten dürfen. Für die Regel des Alltags wäre es aber ein ganz unzuläſſiges Begehren. Die Aufnahme tiefer gedankenreicher Kompoſitionen mutet uns eine größere Anſtrengung zu, als wir im Drama auf Muſik verwenden wollen und können. Klaſſiſche Kompoſitionen ſind es nicht, was dem Repertoire der Zwiſchenaktmuſiken not thut, ſondern kleine, wohlklingende Stücke, an deren Zuſammenhang nichts zu verlieren iſt.

Daß man es verſchmäht, für Zwiſchenakte von Poſſen und Luſtſpielen gute Tanzmuſik auszuwählen, die ja für dieſen Zweck wie geſchaffen iſt, ſcheint mir eine engherzige Prüderie.

Was die Ausführung der Zwiſchenmuſiken betrifft, ſo hat das Publikum ein Recht, zu verlangen, daß ſein Gehör nicht beleidigt werde; denn wenn es auch nicht zuhört, ſo hört es doch. Die Muſik aber läßt ſich nicht verſtecken.

Wir kommen ſomit zu dem Schlußſatz: man behandle

die Zwiſchenaktmuſik nicht wie einen gleichberechtigten Kunſtbeſtandteil dramatiſcher Aufführungen und ihr Verhältnis zum Drama nicht als ein ideales Zuſammenwirken beider Künſte, ſondern als ein äußerliches, durch Zweckmäßigkeit und Sitte gebilligtes Attribut der Vorſtellung. Die Sorgfalt, welche man auf die Ausſtattung der Vorſtellungen, auf Ausſchmückung des Zuſchauerraumes, auf Beleuchtung und Dekorierung wendet, widme man in gleicher Weiſe der muſikaliſchen Draperie der Zwiſchenakte. Damit hebt man das Drama, ohne die Tonkunſt zu erniedrigen.

Muſikfeinde.

Unter dem aufregenden Titel „Contre la Musique“ ſchenkt uns der greiſe Poet und Akademiker Victor de Laprade ein ſtattliches Buch, welches ihm unter muſikaliſchen und ſonſtigen gefühlvollen Seelen wenig Freunde zuführen dürfte. Auf einen ſo umſtändlichen Feldzug gegen die Muſik hatte es der Dichter der „Evangeliſchen Oden“, der poetiſche Milchbruder Lamartines, anfangs nicht abgeſehen. Eine kleinere Abhandlung über „Philoſophie der Muſik“ war früher von ihm erſchienen, welche den Grundſtock des neuen Buches bildet. Laprade hatte darin mit ſo verbiſſener Vorliebe bei den Schattenſeiten der Muſik und ihrer Verehrer verweilt, daß letztere ihn öffentlich als einen „unverſöhnlichen Feind der Tonkunſt“ bezeichneten. Durch dieſen Vorwurf gekränkt und oben-

drein durch eine feine Gegenſchrift von Mr. de Fallouz zur Abwehr aufgeſtachelt, ſchrieb nun Laprade ſein Buch „Contre la Musique“, welches ſeine urſprünglichen Anſichten weiter ausführen, durch neue Beweismittel ſchützen und ſeinen Gegnern einleuchtend machen ſollte.

Ein ganzes Buch „gegen die Muſik“ beſitzen wir meines Wiſſens in der deutſchen Litteratur nicht, aber zahlreiche ſcharfe Ausfälle, die in wenigen Zeilen oft mehr Gift enthalten, als manches lange Kapitel des würdigen Laprade. Namentlich zwei ſolche Stellen fallen mir als beſonders charakteriſtiſch ein; ſie mögen — als in Muſikkreiſen weniger bekannt — hier ein Plätzchen finden. Der erſte Ausfall ſteht in Gutzkows einſt vielbeſprochenem, jetzt halbverſchollenem Roman „Wally“ und lautet: „Was ſoll uns überhaupt Muſik, dieſe klingende Mathematik? In den großen Muſikern habe ich immer Leute gefunden, die, obſchon ſie immer mit Schlüſſeln umgehen, doch über nichts Aufſchluß geben können. Wenn ich bei irgend einem Muſikſtücke ein ſolcher Narr bin, dadurch und deswegen an die Unſterblichkeit der Seele zu glauben, ſo verbinden zu gleicher Zeit andere damit einen Begriff, der vielleicht der entgegengeſetzte iſt. Nein, die Muſik wird aufhören, zu den erſten Künſten gerechnet zu werden. Nähert ſich die Muſik in der Oper nicht ſchon immer mehr der rhetoriſchen Deklamation? . . . Was ſind Hunderttauſende in der Welt ohne das bißchen Fortepiano, was ſie ſpielen können!“ Noch reizender iſt folgende Bosheit, welche der geiſtreiche Hermann Presber in ſeiner Novelle „Ein Anempfinder“ gegen die Muſik abſchnellt: „Der Ton iſt die tönende Seele. Bei tönenden

Seelen findet ſich aber meiſtens kein Geiſt. Die Muſik iſt die einzige Kunſt, in welcher neben dem Talente die Dummheit ein fröhliches Fortkommen findet und frech und anſpruchsvoll auftreten darf. Ja ja! Die Muſik iſt die geſellſchaftlichſte und geſelligſte Kunſt. Es fragt ſich nur, wer ſich in der rein muſikaliſchen Geſellſchaftlichkeit und Geſelligkeit lange wohl befindet. Gieb einem Menſchen das hohe C und das tiefe C, und er wird dir wie jener mit Gold beladene Eſel Philipps von Macedonien in alle Städte und Gemächer dringen."

Mit den Waffen des Humors, des gutmütigen oder des ätzenden, kämpft Herr v. Laprade keineswegs; er will nicht verſpotten, ſondern belehren, und thut dies durchweg mit Ernſt und Überzeugung. Den Titel ſeines Buches bezeichnet er ſelbſt im Vorworte als lügneriſch, als einen „titre menteur", der nicht ſowohl herausfordernd, als herausgefordert ſei durch unbillige Gegner. Denn er ſelbſt, Laprade, ſei nichts weniger als ein Feind der Muſik, „dieſer bezauberndſten aller Künſte". In unſerer Zeit fordere man aber leider unbedingte Bewunderung auf allen Gebieten; den Mißbrauch, die Übertreibung einer Sache bekämpfen, heiße ſofort „ihr Feind ſein". Wir glauben es dem greiſen Poeten aufs Wort und muten ihm eine wirkliche Feindſchaft oder eine Verachtung gegen die Muſik ſo wenig zu, wie den Deutſchen Gutzkow, Presber, Heine und anderen, die irgend einmal ihrem Ärger über die gefährlich um ſich greifende Muſik-Epidemie Luft gemacht haben. Sie ſind im Grunde nur Gegner einer ſinn- und maßlos muſizierenden Geſellſchaft, welche der Tonkunſt den höchſten Rang unter den Künſten ein-

räumen und das Recht des Gedankens herabſetzen möchte neben jenem der Empfindung. Nicht „gegen die Muſik“ fühlen ſich unſere Ritter vom Geiſte gereizt und kampfluſtig, ſondern gegen die Nachteile, welche ihr einſeitiger und übertriebener Kultus für die allgemeine Geiſtesbildung herbeiführt. Selbſt die auffallende Bitterkeit in Ausſprüchen wie die früher citierten können wir leicht begreifen und vergeben. Muß es doch gerade Schriftſteller und Dichter, welche ihr Leben der inhaltreichſten Kunſt, der Kunſt des Wortes und Gedankens gewidmet, tief verſtimmen, wenn ſie allenthalben die Bevorzugung der Muſik, dieſer Kunſt der ſchönen Inhaltloſigkeit, zu erfahren haben. Mit einer Art Beſchämung erleben ſie ja täglich, wie in unſeren großen und kleinen Geſellſchaften unerſättlich muſiziert, aber höchſt ſelten vorgeleſen wird, und die ſchlechteſte Oper eine längere Konverſation hervorruft als das beſte neue Buch. Es iſt bemerkenswert, daß Dichter und Schriftſteller lediglich die Rivalität der Muſik, nicht die der Malerei oder Architektur als feindſelig empfinden. Übrigens ſind es nicht die Poeten allein, ſondern mitunter auch Muſiker von Beruf, welche durch die Aufdringlichkeit und geiſtloſe Unerſättlichkeit des allgemeinen Muſiktreibens ſich in *ihrer* ernſteren, keuſcheren Muſikliebe verletzt und in eine Art von Oppoſition getrieben fühlen. Ein Muſiker, einer unſerer beſten (Ferdinand Hiller), hat einmal den Klageruf „*Zu viel Muſik!*“ an die Spitze eines tonabwehrenden Aufſatzes geſtellt. Die Übertreibung iſt es, die Übertreibung eines an ſich löblichen und von uns geteilten Gefühles, was den Geiſt des Widerſpruches wachruft. Wer hätte es nicht an ſich ſelbſt einmal erfahren,

daß er gegen einen talentvollen Komponiſten oder Schriftſteller kühler und ſtrenger geſtimmt wurde, ſobald dieſen das große Publikum auf Koſten anderer zu überſchätzen und mit dieſer Überſchätzuug herausfordernd zu prahlen begann? Und ähnlich wie mit einzelnen Künſtlern mag es uns einmal auch mit einer ganzen Kunſt ergehen. Die maßloſe Herrſchaft der Muſik in unſeren Tagen, die Gutzkowſchen Hunderttauſende, die nichts ſind ohne ihr bißchen Klavierſpiel, und die Presberſchen goldbeladenen Eſel vom hohen und vom tiefen C können mitunter dem ehrlichſten Muſikfreunde Worte entreißen, die nach Muſikfeindſchaft ſchmecken. Ich ſelbſt mußte eines Tages den Vorwurf leſen, daß meine bekannte Schrift „Vom Muſikaliſch-Schönen" ohne alle Liebe für die Muſik geſchrieben ſei. Allerdings hatte die Muſikſchwelgerei, wie ſie insbeſondere in Öſterreich wucherte, mich zum Nachdenken gedrängt, ob wir darin nicht zu weit gehen und möglicherweiſe zu tief ſinken? Das Bedenken, es könnte die Energie einer ſo viel und leidenſchaftlich muſizierenden Nation eines Tages für höhere Aufgaben verſagen, ſchien mir ernſt genug und nicht zu bemänteln. Manch ſcharfer Ausſpruch des genannten Büchleins gegen die blinde Überſchätzung der Muſik und ihren einſeitigen Kultus war lediglich aus der Oppoſition gefloſſen, die gleich einer Notwehr uns von den Fanatikern derſelben Muſe abgezwungen wird. In Wahrheit ſpricht darin nicht ein Muſikfeind gegen die Muſikfreunde, ſondern ein Muſikfreund gegen die Muſiknarren. Die Erwähnung meiner eigenen Schrift mag hier Entſchuldigung finden, weil ſehr vieles in de Laprades Buch vollkommen mit dem übereinſtimmt, was ich vor 40 Jahren ſchrieb. Neues

dürfte man in muſikaliſcher und philoſophiſcher Unterſuchung bei Laprade kaum antreffen, aber viel Wahres und Treffendes, insbeſondere in Bezug auf franzöſiſche Zuſtände. Allerdings hätte letzteres auf einem viel kleineren Raum Platz gefunden, als auf 358 Oktavſeiten, und würde, knapper zuſammengedrängt, an Wirkung gewonnen haben. Die Mehrzahl der franzöſiſchen Schriftſteller, welche ihre Sprache ſo mühelos und meiſterlich handhaben, werden durch dieſen Vorzug gern zu breiter Redſeligkeit verleitet.

Daß de Laprade ſich ausdrücklich für einen Freund der Muſik und warmen Verehrer Mozarts und Beethovens erklärt, iſt vielleicht nicht ganz überflüſſig, ſeit die franzöſiſchen Schriftſteller von ihrem berühmten Kollegen Alphonſe Daudet als ganz und gar unmuſikaliſche Menſchen denunziert worden ſind. In einer empfehlenden Vorrede zu dem unbedeutenden Buche eines jüngeren Freundes („Instruments et Musiciens“ von Léon Pillant) ſagt nämlich Daudet: „Im allgemeinen iſt den Schriftſtellern die Muſik ein Greuel. Man kennt die Anſicht Théophile Gautiers von dem „unangenehmſten aller Geräuſche“: Victor Hugo, Banville, Leconte de Lisle, Saint-Victor teilen dieſelbe vollſtändig. Goncourt rümpft die Naſe, ſobald man ein Piano öffnet. Emile Zola erinnert ſich dunkel, in ſeiner Jugend auf irgend etwas geſpielt zu haben, er weiß nicht mehr recht, was es war, Flaubert gab ſich zwar gern das Anſehen eines Muſikkenners, allein das geſchah nur Turgéniew zu gefallen, welcher ſeinerſeits wieder niemals eine Muſik geliebt hat, außer die im Salon der Madame Viardot.“

Was Laprade bekämpft, iſt nur das Übermaß in Genuß und Ausübung der Muſik und deſſen ſchädliche Einwirkung auf das geiſtige Leben der Nationen. Die Muſik, klagt er, iſt ſchlechtweg die Kunſt unſerer Zeit. Den Beweis ihrer Herrſchaft liefert das ungeheure Budget, das ſie jährlich verſchlingt. Die Statiſtik belehrt uns, daß für keine Kunſt ſo viel Geld ausgegeben wird (vom Staate, von Inſtituten und von Privaten), wie für die Pflege der Muſik. Was ihre ſo hoch geprieſene moraliſche Macht betrifft, ſo erinnere man ſich, daß die großen und die kleinen Despoten ſie ſtets protegiert haben. Muſik ſei die Lieblingskunſt unterdrückter Völker. Das am wenigſten muſikaliſche Volk ſei unſtreitig das freie England. Die Franzoſen haben zu allen Zeiten ihrer hiſtoriſchen Größe falſch geſungen; das ſchadete nichts, da ſie richtig zu denken und tapfer zu handeln verſtanden. Jetzt ſei auch Frankreich fortgeriſſen von dem muſikaliſchen Fortſchritte und ſein „neuer Geiſt“ eng verbunden mit der aus Deutſchland und Italien importierten Kunſt. So immenſe Summen wie Paris für das neue Opernhaus, bewillige ein Volk ſonſt nur für religiöſe Zwecke. Es ſei aber auch heutzutage wirklich eine Religion, ein Kultus, wofür ein Opernhaus errichtet wird. Man muß um jeden Preis einen Tempel für die neue Gottheit bauen, eine Andachtsſtätte für all die Pilger der Wolluſt, die nach Paris ſtrömen. „Das neue Opernhaus iſt die wahre Kathedrale des Materialismus.“ Laprade fühlt bei dieſem Satze, daß er doch zu weit gegangen, nicht in ſeiner Oppoſition gegen die herrſchenden Zuſtände in Frankreich, die ihm ein Greuel ſind, wohl aber in ſeinen Anklagen gegen die

Muſik. „Es iſt wahr“, fügt er bei, „daß die Muſik eigentlich nicht viel bedeutet in dieſen Herrlichkeiten unſerer Oper; ſie liefert nur den Vorwand zu dem Tempel, der in Wahrheit ganz anderen Göttinnen dient. Allein die Muſik, dieſe ſcheinbar unkörperlichſte aller Künſte, iſt doch die Veranlaſſung für all den entwürdigenden und grobſinnlichen Luxus, der ſich in den Opernhäuſern breit macht und die wahren Andächtigen verſcheucht. Das nackte Vergnügen, ohne jede höhere geiſtige Beimiſchung, wird hier unter dem Kommando der Muſik, welcher ſich alle anderen Künſte gehorſam unterwerfen, zum Selbſtzweck erhoben.“

Laprade erblickt und verabſcheut in der Herrſchaft der Muſik keineswegs etwas Vereinzeltes; er citiert als Mitſchuldige an der allgemeinen Verderbnis die Entwickelung der Naturwiſſenſchaften und das Auftreten der Demokratie. Dies ſind ihm drei gleichzeitige und engverbundene Erſcheinungen, drei zuſammenwirkende Faktoren des moraliſchen Verfalles. Er ſtellt ſich das künftige Frankreich unter dem Bilde einer immenſen Spieldoſe vor, die mit Dampf zwiſchen zwei Schienen getrieben und von einer „großen Nation“ bevölkert iſt; der Mechaniker ſteht im Mittelpunkte und dreht eine Kurbel, um die Bewegung zu beſchleunigen oder zu verzögern, während die Reiſenden, durch ſüße Melodien in Halbſchlummer eingelullt, ohne Aufenthalt dem nächſten Zuſammenſturze entgegengeführt werden.

Jedes Kapitel des Buches „Contre la Musique“ enthält Wahres und Begründetes, faſt jedes aber läuft in Übertreibungen aus und gelangt zu irgend einem Punkte, wo der wohlmeinendſte Leſer nicht mehr mitgehen kann.

Um unſere muſiktolle Gegenwart herabzuſetzen gegen das Altertum, preiſt der Verfaſſer die ſpartaniſchen Richter, welche den Muſiker Timotheus beſtraften, weil er drei neue Saiten ſeiner Lyra hinzuzufügen gewagt. „Unſere Zeit,“ meint Laprade, „würde den Verbeſſerer wahrſcheinlich krönen, anſtatt ihn zu ſtrafen.“ Gewiß würde heutzutage niemand einen Inſtrumentenmacher als ſtaatsgefährlich verfolgen, der die Skala ſeines Inſtrumentes um einige Töne bereichert. Aber gerade das beweiſt, daß man heute der Muſik ungleich geringere Wichtigkeit beimißt, ihr weit weniger Einfluß auf die Sitten zutraut, als es ehemals geſchah — eine Wendung des öffentlichen Geiſtes, welche ſomit Laprade von ſeinem Standpunkte nur freudig anerkennen müßte. Wir geben heute höchſtens zu, daß die Muſik durch die Sitten verſchlechtert wird. So begründet ferner die Forderung iſt, daß die Muſik nicht unverhältnismäßig die übrigen Künſte überwuchern und die Pflege der Wiſſenſchaften beeinträchtigen dürfe — in ſeinen Folgerungen läßt ſich Laprade als Anwalt der übrigen Künſte, namentlich der Malerei, abermals zu weit fortreißen. Er ſtößt ſich an die ſtarke Einſeitigkeit, an das nur nach Innen konzentrierte Weſen der größten Komponiſten und fragt: „Welcher intelligente, geiſtig ehrgeizige Menſch möchte nicht lieber Michelangelo oder Leonardo da Vinci ſein, als Mozart oder Beethoven?“ Das kommt, glaube ich, ganz auf die perſönliche Vorliebe und Begabung für eine oder die andere der beiden Künſte an, iſt alſo Geſchmacksſache. Für mein Teil bekenne ich unbedenklich, daß ich lieber Mozart oder Beethoven ſein möchte, als Michelangelo oder Leonardo da Vinci, weil ich, mehr auf das

Digitized by Google

Ohr als auf das Auge organiſiert, Mozart und Beethoven ungleich mehr Genuß und Erhebung verdanke und ſie mir perſönlich unentbehrlicher ſind, als die beiden großen Maler. Unzählige Menſchen, denen der „Ehrgeiz des Geiſtes“ keineswegs abgeht, werden ebenſo wählen und andere wieder mit gleichem Rechte entgegengeſetzt. Wenn Laprade ſtatt Michelangelo und Leonardo da Vinci „Goethe und Shakeſpeare“ geſagt hätte, dann freilich ſtünde die Sache etwas anders.

In den rein theoretiſchen Unterſuchungen Laprades — z. B. ob die Muſik einen beſtimmten Gegenſtand oder Gedanken ausdrücken könne? — wird der in deutſchen Schriften bewanderte Leſer kaum etwas neues finden. Doch illuſtriert er die eben erwähnte Frage durch eine hübſche und wenig bekannte Anekdote. George Sand erzählt nämlich in einer ihrer Schriften, daß ſie einmal, durch ein unrichtiges Konzertprogramm irregeführt, der Meinung war, die heroiſche Symphonie von Beethoven zu hören, während in der That die Paſtoralſymphonie geſpielt wurde. Mit Entzücken lauſcht ſie den Tönen, hört voll reger Phantaſie alle feinen Intentionen des Komponiſten heraus und legt bis ins Detail den „heroiſchen“ Inhalt der — Paſtoralſymphonie aus! Allerdings ein ſtarkes Stückchen von einer geiſtvollen Muſikfreundin, welche jahrelang die intime Freundin Chopins und Liszts geweſen. Laprade jedoch behauptet, daß in dem eleganteſten Konzertpublikum von Paris nur wenige eine größere Unfehlbarkeit an den Tag legen würden, als George Sand in dem gegebenen Falle.

Über den Muſikſinn ſeiner Landsleute ſpricht Laprade

ein Urteil, wie es von irgend einem ausländiſchen Franzoſenfreſſer nicht ungünſtiger gefällt werden könnte. Das Schlimmſte bei dem gegenwärtigen Muſiktaumel Frankreichs ſei, daß drei Vierteile unſerer Schwärmer für Muſik nicht das ABC davon verſtehen. Sie ſtürzen ſich in eine Bewunderung, welche deshalb ſo bequem iſt, weil ſie keinerlei Verſtandesthätigkeit erfordert. Die unendliche Vermehrung der Klaviere in Frankreich, ihr Eindringen in alle Häuſer von der Portierloge bis in die Dachkammer hat den muſikaliſchen Sinn in der Nation nicht im mindeſten erhöht. „Wir bleiben in Wahrheit ſehr unmuſikaliſch, während wir uns mit Muſik bis an den Hals anſtopfen. Ja," ſchließt Laprade, „ich kenne nichts Schrecklicheres, als die Exzeſſe eines Volkes gerade in einer Kunſt, für die es keine tiefere Begabung und feinere Empfindung beſitzt."

Nach dieſen durch Übertreibung und Bitterkeit getrübten Unterſuchungen thut es wohl, ſchließlich auf ein durchaus wahres und vernünftiges Kapitel zu ſtoßen, welches die Stellung der Muſik in der Erziehung beleuchtet. Die Mahnungen Laprades gegen das Überwuchern des Klavierunterrichtes, welcher auf Koſten einer ernſteren Bildung ſo unendlich viel Zeit verſchlingt, ohne Rückſicht auf Talent und Neigung den Knaben und noch mehr den Mädchen aufgezwungen wird und doch nur ſelten zu bleibendem, wertvollem Reſultate führt, ſie ſind nur zu begründet und verdienen alle Beherzigung — nicht bloß in Frankreich.

Es iſt über dieſen Punkt von deutſchen Schriftſtellern viel Heilſames und Treffendes ſchon geſagt worden.

Zu dem Beſten gehört wohl, was unſer Paul Heyſe den Helden ſeines Romans „Im Paradieſe“ über den heutigen Muſikkultus äußern läßt. Mit dieſem letzten Citat ſchließen wir am liebſten unſere Prozeßakten in Sachen der Muſikfeinde:

„Ich liebe nicht bloß die Muſik,“ ſagt Paul Heyſe, „ſie iſt mir ſogar ein Lebensbedürfnis, und wenn ich ſie längere Zeit entbehre, iſt meiner armen Seele ſo wenig wohl dabei, wie meinem Körper, wenn der ſich einmal ohne Bad behelfen muß. ...“ Nicht wahr, auch ein Bad regt an und auf, es beruhigt oder belebt das Blut, es ſpült den Staub des Werkeltags von den Gliedern und beſchwichtigt allerlei Schmerzen. Aber es ſtillt weder Hunger noch Durſt, und wer zu häufig badet, fühlt ſeine Nervenkraft erſchlaffen, ſein Blut überreizt, ſeine Organe in eine wollüſtige Dumpfheit herabgeſtimmt. Iſt es nun nicht ähnlich ſo mit der Muſik? Vielleicht hat man es nur ihr zu danken, wenn die Menſchen ihre Beſtialität nach und nach verloren haben und gottähnlicher geworden ſind. Das aber ſteht nicht minder feſt, daß Menſchen, die nun dieſen Genuß übertreiben, nach und nach in ein pflanzenhaftes Traumleben verſinken, daß zu einer Zeit, wo man dahin käme, die Muſik wirklich als die höchſte Kunſt zu feiern, die höchſten Aufgaben der Menſchheit nicht gelöſt und das Mark der Männer ſiech und elend werden würde. . . .

Das „in Tönen denken,“ was dieſe Kunſt mit ſich bringt, löſt mit der Zeit alles Feſte im Gehirn in eine weiche Maſſe auf, und nur die großen, wahrhaft ſchöpferiſchen Talente bewahren ſich die Fähigkeit und Neigung

Digitized by Google

für andere geiſtige Intereſſen. Daß die höchſten Meiſter in einer jeden Kunſt einander ebenbürtig ſind, brauche ich nicht erſt zu verſichern. Auf die Übrigen paßt wahrhaftig das Wort, das jemand von den lyriſchen Poeten geſagt hat: ſie ſind wie Gänſe, die auf die Leber gemäſtet ſind; treffliche Lebern, aber kranke Gänſe. Wie ſoll auch das Gleichgewicht der Geiſteskräfte erhalten bleiben, wenn jemand neun Stunden das Tages vor einem Inſtrument ſitzt und beſtändig dieſelben Paſſagen exerziert? Aber freilich, eine ſolche Aufopferung iſt nur möglich bei einem falſchen Begriff vom Wert der Sache."

Ein Hamburger Jubiläum.

[1878.]

I.

Im Jahre 1828 traten in Hamburg fünf kunſtſinnige Männer zuſammen, drei Doktoren, ein Oberſt und ein Muſiker, um eine Konzert-Geſellſchaft, hauptſächlich für Aufführung von Symphonien und Ouverturen, zu gründen. Zu jener Zeit kämpfte in Deutſchland die Einführung regelmäßiger Orcheſter-Konzerte noch mit großen Schwierigkeiten, welche teils in der Beſchränktheit der vorhandenen Mittel, teils in der erſt aufblühenden Teilnahme des Publikums für ſymphoniſche Muſik wurzelten. In Hamburg hatten obendrein die Kriegsjahre alle Kunſtbeſtrebungen nachhaltig zurückgedrängt, und nachdem die franzöſiſche Occupation

abgezogen war, dachten die Hamburger natürlich zuerſt an die kommerziellen und nicht an die muſikaliſchen Intereſſen. Konzertmuſik ſtand in der Gunſt der Hamburger tief unter dem Theater, galt nur als eine Art Adoptivkind desſelben, da die meiſten Konzerte (überwiegend Virtuoſenproduktionen nebſt Opern-Arien) im Theater und auf Veranſtaltung der Theater-Direktion ſtattfanden. Ja ſelbſt ein geſicherter Theaterbeſuch wie heutzutage exiſtierte noch nicht in Hamburg, wo häufig mittags ein Zettel mit der Anzeige erſchien: „Wegen des ſchönen Wetters findet heute Abend keine Vorſtellung ſtatt.“ Für regelmäßige Orcheſter-Konzerte mußte ein Publikum erſt herangebildet werden. Wie in Wien bei der Gründung der „Geſellſchaft der Muſikfreunde“ (1814) und in den meiſten deutſchen Städten, waren es Dilettanten aus den beſſeren Geſellſchaftskreiſen, welche die erſten regelmäßigen Abonnements- oder Vereinskonzerte ſchufen. Solche opferwillige Begründer (keine „Gründer“ im ſpäteren Sinne) konnten ſich gratulieren, wenn ſie wenigſtens einen tüchtigen Fachmuſiker als Dirigenten in ihrer Mitte beſaßen. Dieſe muſikaliſche Ergänzung der drei Doktoren und des Oberſten war in Hamburg der Komponiſt und Klavierlehrer Wilhelm Grund, der Jahrzehnte lang die Seele der Geſellſchaft blieb und erſt im Jahre 1874, vierundachtzigjährig, geſtorben iſt. Nach Grunds Rücktritt übernahm Julius Stockhauſen, der unvergleichliche Geſangskünſtler, 1862 die Direktion der philharmoniſchen Konzerte und führte ſie vier Jahre lang; ſeit 1867 verſieht der von Leipzig nach Hamburg berufene Kapellmeiſter J. v. Bernuth das Amt. An dieſe drei Namen: Grund, Stockhauſen und Bernuth knüpft ſich die

ganze Lebensgeſchichte der Hamburger Philharmonie-Konzerte. Urſprünglich gab es deren nur vier alljährlich, ſpäter unter Stockhauſen ſtieg man bis auf zehn Konzerte, welchen die regſte Teilnahme und ſogar für die Generalproben ein zahlendes Publikum bis heute geſichert blieb. Beim fünfzigſten Jahrestag ihrer philharmoniſchen Konzerte angelangt, mußten die Hamburger ſtolze Genugthuung empfinden über dieſen aus dürftigem Keim ſo ſtattlich und wetterfeſt emporgewachſenen Baum. Patriotismus, Muſikliebe und die ſprichwörtliche Gaſtfreundlichkeit der Einwohner klangen nun präzis zu dem Accord zuſammen: Wir geben ein Muſikfeſt zum Jubiläum unſerer philharmoniſchen Geſellſchaft! Dasſelbe ward in großem Stil angelegt und durch vier volle Tage, vom 25. bis zum 28. September, mit dem allergünſtigſten Gelingen gefeiert.

Die liebenswürdige Einladung des Komitees zum Beſuche des Muſikfeſtes fand mich anfangs etwas ſchwankend; hatte ich doch nach dieſem Weltausſtellungs-Sommer einiges Recht, muſik- und reiſemüde zu ſein. Allein die Sehnſucht, Hamburg wiederzuſehen nach vollen zwanzig Jahren, ließ ſich nicht beſchwichtigen. Seit damals trug ich den zauberhaften Eindruck dieſer Stadt treu und immergrün im Gedächtnis. Es war ein ſonniger Maitag, als ich zum erſtenmale von der Anhöhe des „Stintfang“ auf den von hundert Maſten belebten Hafen blickte und dann die Elbe hinabſchiffte zwiſchen blühenden Gärten und zierlichen Landhäuſern bis Blankeneſe. Die ganze ſommerliche Welt war hell und friſch und wollte überſtrömen von Leben. In der Stadt ſelbſt weidete ich mich an dem herrlichen Kontraſt zwiſchen dem neuen eleganten Stadtteil mit ſeinen

Paläſten am Alſterbaſſin und der langen Reihe uralter Giebelhäuſer in der Hafengegend. Welche andere Stadt beſitzt dieſes Nebeneinander von großſtädtiſcher Eleganz und ehrwürdig mittelalterlichem Adel, dieſes Ineinander landſchaftlicher Schönheit und großartigſten Weltverkehrs — welche andere Stadt, als Hamburg, das deutſche London?

Alles dies ſah ich jetzt wieder, freilich nicht wie damals bei warmer Frühlingsbeleuchtung, ſondern in recht kühlem, regneriſchem Spätherbſt. Aber der landſchaftliche Reiz iſt es glücklicherweiſe nicht allein, womit uns Hamburg feſſelt, es thut dies ebenſoſehr durch die Erinnerungen an eine glorreiche Vergangenheit deutſcher Muſik und Litteratur. Da kreuzt man kunſtgeweihte Plätze und Straßen, deren vergangenes Leben uns auch unter dem Winterrock und Regenſchirm das Herz wunderbar erwärmt. Wir pilgern zuerſt nach dem ſo proſaiſch klingenden „Gänſemarkt“. Daß nur ja kein äſthetiſcher Bürgermeiſter den Platz je umtaufe! Dieſer Hamburger „Gänſemarkt“ war zweimal im vorigen Jahrhundert das Bethlehem unſerer dramatiſchen Kunſt, der geſungenen zuerſt, dann der geſprochenen — eine der Amboßſtätten des deutſchen Geiſtes. Der Leſer fürchte hier keine Abhandlung über die Opern Reinhard Keiſers oder Leſſings „Hamburger Dramaturgie“. Unmöglich aber könnte ich den Eindruck Hamburgs wahrhaft und voll wiedergeben, ohne einen Augenblick bei jenen großen nationalen Erinnerungen zu verweilen. Wird doch von Fremden und Einheimiſchen das litterariſche und muſikaliſche Hamburg ſo gern vergeſſen über dem reichen und ſchönen. Ich ließ mir auf dem Gänſemarkte die Stelle des alten Theaters zeigen, in

welchem genau vor 200 Jahren die erſte ſtabile deutſche Opernbühne eröffnet wurde, das Theater, in welchem der „vollkommene Kapellmeiſter“ Mattheſon dirigierte, Händel als junger Mann die zweite Violine ſpielte, und vor deſſen Eingang ſich eines Tages wegen eines Direktions-Rangſtreites die beiden duellierten vor allem Volke. Es war eine neue und große Idee, als 1678 einige Hamburger Herren — natürlich wieder Doktoren, Ratsherren, Licentiaten — den Beſchluß ausführten, eine ſtabile deutſche Opernbühne zu errichten, die erſte in Deutſchland. Will man ſich anſchaulich machen, was das ſagen wollte zu jener Zeit, wo nur die italieniſche Oper in Deutſchland gepflegt war, als eine Beluſtigung vornehmlich der Höfe und des Adels, ſo braucht man bloß ſich zu erinnern, daß beiſpielsweiſe Dresden erſt durch Karl Maria Weber 1817 eine eigene deutſche Oper erhielt, welche obendrein lange noch als Aſchenbrödel neben der italieniſchen behandelt wurde. Alſo 140 Jahre früher und zuerſt in ganz Deutſchland baute Hamburg der deutſchen Oper eine bleibende Stätte. Sie bildete zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts namentlich durch die Opern des genialen, fruchtbaren Reinhard Keiſer einen glänzenden Mittelpunkt des deutſchen Muſikweſens. Leider erhielt die Hamburger Oper ſich nicht lange auf ihrer Höhe; ſie ſank, mit Reinhard Keiſers Tod, immer tiefer, und hörte 1738, nach fünfzigjährigem Beſtehen, gänzlich auf. Dreißig Jahre ſpäter gründete abermals Hamburg das erſte ſtabile deutſche National-Theater unter Ackermanns Direktion und Leſſings kritiſcher Oberaufſicht. Es erlebte bekanntlich einen einzigen Jahrgang, hat aber doch ungleich größeren Einfluß auf unſere Litte-

ratur und Theaterzuſtände geübt, als jene fünfzigjährige Opernunternehmung auf die deutſche Muſik. Nicht nur verblieb nach Leſſings Weggang ſeine „Hamburger Dramaturgie“ als unſchätzbare fortfließende Quelle der Bildung für Schauſpieler und Bühnendichter, das Theater ſelbſt fand bald eine rühmliche Fortſetzung unter der Direktion Schröders, des genialen Leiters und Vollenders der Hamburger Schule. Auch dieſes Theater, in welchem noch bis 1827 geſpielt wurde, ſteht nicht mehr; es hat ganz kürzlich dem Durchbruch der neuen Colonnadenſtraße zum Opfer fallen müſſen. Nur die leere Stelle ſah ich, wo das durch Leſſing geweihte Theater geſtanden, das die „Dramaturgie“ hervorgerufen, die erſte Aufführung des „Götz von Berlichingen“ und der „Minna von Barnhelm“ gebracht und zuerſt den Geiſt Shakeſpeares über Deutſchland verbreitet hatte. Gelangte doch durch die berühmte Hamburger Aufführung der „Hamlet“ zu ſolcher Verbreitung, daß Anfang der achtziger Jahre Tarokkarten mit Figuren aus „Hamlet“ in Deutſchland Mode wurden. Als Heine, ſonſt nicht der Mann übermäßiger Pietät, zum erſtenmal Berlin ſah, war ſeine erſte Empfindung: „Wie oft mag Leſſing dieſe Straßen gewandelt ſein!“ Um wie viel mächtiger packt uns dieſe Vorſtellung in Hamburg, das Leſſing ſo unendlich beſſer gefiel, als Berlin.

Ein anderer großer Zeitgenoſſe Leſſings — er führt uns von der Dichtkunſt wieder auf die Muſik zurück — hatte im ſelben Jahre wie dieſer gleichfalls Berlin mit Hamburg frohen Herzens vertauſcht und zwanzig Jahre lang den muſikaliſchen Ruhm dieſer Stadt aufrechterhalten: Philipp Emanuel Bach, der dritte und bedeutendſte

Sohn Sebastians, schlechtweg der „Hamburger Bach" genannt. Wir lassen uns zur Jakobskirche und zum Joanneum führen, wo Emanuel Bach als Kantor und Musikdirektor fungierte, nach dem Tode Telemanns, eines der früheren großen Sterne an dem Musikhimmel Hamburgs. Emanuel Bach verließ gern seine Stellung bei Friedrich dem Großen, dessen Flötenspiel er durch 27 Jahre auf dem Klavier begleitet hatte, um in Hamburg Kantor zu werden. Das Berlin Friedrichs II. konnte sich nicht mit Hamburg messen. Nicht ohne Anstrengung habe ich mir unter den vielen seltsamen Straßennamen Hamburgs auch die „Fuhlentwiet" gemerkt, wo Bach die letzten Jahre seines Lebens in unermüdlichem Musikschaffen, dabei in intimer Freundschaft mit Klopstock verlebte. Letzterer hat ihm auch eine poetische Grabschrift verfaßt, die mit der etwas geschraubten Anrufung beginnt: „Steh' nicht still, Nachahmer, denn du müßtest erröten, wenn du bleibst!" Sie sollte ein für Emanuel Bach projektiertes Denkmal in der Hamburger Michaeliskirche schmücken, das aber ebensowenig zu stande kam, wie das von seiner Vaterstadt Weimar ihm zugedachte. Durch seinen Einfluß auf Haydn hängt Emanuel Bach bekanntlich auch mit Wien und der Wiener Schule zusammen; seine Klaviersonaten, die ersten Blüten der „freien Schreibart", wirkten, nach Haydns eigenem Geständnisse, wesentlich auf dessen Stil ein. Eine merkwürdige, heute geradezu unglaublich klingende Thatsache ist es, daß Haydn auf seiner zweiten Reise nach London 1795 sich in Hamburg aufhielt, um den alten Bach zu besuchen; er hatte nicht erfahren, daß dieser schon im Dezember 1788 gestorben war! So weit dehnten sich damals Zeit und Raum,

ſo iſoliert ſtanden Großſtädte wie Hamburg und Wien gegen einander.

Im ſelben Jahre, da Haydn, der dankbare Verehrer Ph. Emanuel Bachs, in Wien ſtarb, 1809, ſchenkte uns Hamburg einen anderen großen Tondichter, der in moderneren Bildungsformen die liebenswürdige Meiſterſchaft der Haydnſchen Inſtrumentalmuſik erneuerte und eine ähnliche Popularität in ganz Europa errang: Felix Mendelsſohn-Bartholdy. Ich ſah ſein Geburtshaus, an dem man weislich eine Gedenktafel angebracht hat, denn noch immer halten viele von ſeinen Verehrern Mendelsſohn für ein Kind Berlins, wohin er allerdings in früher Jugend mit ſeiner Familie überſiedelte; ſelbſt das neueſte große „Muſikaliſche Konverſations-Lexikon" vergißt, Hamburg als den Geburtsort Mendelsſohns zu nennen.

Aber wir ſind noch nicht fertig mit dem muſikaliſchen Ruhm Hamburgs. Es muß doch noch etwas Edleres in der Atmoſphäre dieſer Stadt wehen, als der „Schellfiſchſeelenduft", über den Heine ſpöttelt. Noch wirkte Mendelsſohn in der Fülle kräftigſten Mannesalters, als ſeine Vaterſtadt Hamburg ſchon wieder einen Tondichter in großem Stil hervorgebracht hatte: Johannes Brahms. Das Haus, in welchem er am 7. Mai 1833 das Licht der Welt erblickt hat, iſt abgeriſſen; ich will es ihm aufs Wort glauben, obgleich es dem Schalk nicht unähnlich ſähe, ſein eigenes Vaterhaus zu verheimlichen, aus Furcht, es könnte in ein Feuilleton kommen. Es that mir leid, das beſcheidene alte Haus nicht mehr ſehen zu können, in welchem der Vater, ein tüchtiger, ehrenfeſter Stadtmuſiker, und die zärtliche Mutter — ſie ſind beide bereits heimgegangen — den

kleinen Johannes zum braven Menſchen heranzogen. Sei's um das alte Haus; der Tempel, den ſich Brahms in ſeinen Werken erbaut, kann nicht mehr demoliert werden, er ſteht feſt, und die Pforten Niebelheims werden ihn nicht überwältigen.

II.

Wir hatten erwartet und andere muſikaliſche Gäſte mit uns, daß in dem Jubiläums-Muſikfeſte die alten muſikaliſchen Berühmtheiten Hamburgs nicht vergeſſen bleiben würden. Wenigſtens durch je eine Kompoſition hätten wir gern Reinhard Keiſer, Emanuel Bach, Matheſon und Telemann repräſentiert geſehen. In R. Keiſers Opern finden ſich nicht bloß intereſſante, ſondern heute noch reizvolle und ſehr dankbare Arien.

Noch viel reicher iſt die Auswahl anmutiger und gediegener Stücke von Philipp Emanuel Bach, der allein während ſeines Hamburger Aufenthaltes zwölf Konzerte mit Begleitung, 53 Klavierſonaten u. ſ. w. geſchrieben hat. Zwiſchen einer Opernarie von Keiſer und einem Klavierkonzert von Emanuel Bach dachten wir uns einen geiſtlichen Chor von Telemann und irgend ein Geſangſtück von Matheſon an rechter Stelle. Die berühmten Namen Telemann und Matheſon kennt jeder aus der Muſikgeſchichte, und doch lebt heute wahrſcheinlich niemand, der eine Kompoſition von ihnen hat aufführen hören. Telemann, eine der letzten Säulen des alten Kontrapunktiſten- und Organiſtenruhmes von Hamburg, hat ſo überaus viel geſchrieben, daß namentlich aus ſeinen zahlreichen Oratorien und Kirchenmuſiken irgend ein charakteriſtiſches und

gediegenes Stück gewiß leicht auszuwählen war. Dasſelbe gilt von Johannes Matheſon, der allerdings bedeutender als Muſikſchriftſteller, denn als Komponiſt, doch als geborener Hamburger, und zwar einer der einflußreichſten, bei dieſem Feſtanlaſſe nicht hätte fehlen dürfen. Wer den merkwürdigen Mann, welcher Sänger, Komponiſt, Kapellmeiſter, Schriftſteller, Kritiker, Juriſt, Geſandtſchafts-Sekretär in einer Perſon geweſen, auch nur aus Riehls „Charakterköpfen“ kennt, hätte ſich gewiß lebhaft für irgend ein Probeſtück ſeiner Kunſt intereſſiert. Matheſon war nebenbei ein guter Hamburger Patriot, er ſchenkte der Michaeliskirche (in der er auch begraben liegt) 44000 Mark Courant zum Baue einer neuen Orgel — ein Einfall, den ihm wenige Muſik-Kritiker nachmachen werden. Was Händel betrifft, ſo hatten wir gehofft, die Hamburger würden ihn bei dieſem Muſikfeſte ſtatt mit einem ſeiner bekannteſten Spätwerke lieber mit irgend einem Geſangsſtücke produzieren, das er in ſeinen jüngeren Jahren in Hamburg und für Hamburg ſchuf, z. B. mit einer Nummer aus ſeiner Oper „Almira“, welche 1705 in Hamburg zwanzigmal hinter einander gegeben wurde. Weit entfernt von der lächerlichen Zumutung, das Hamburger Feſtkomitee ſollte ein „hiſtoriſches Konzert“ arrangieren, hofften wir doch wenigſtens auf eine hiſtoriſche Würze dieſes Konzertes. Die paar Nummern von alten Hamburger Meiſtern konnten nicht mehr als die Hälfte des erſten Konzert-Abends ausfüllen, und für die moderne Muſik wären noch zwei und ein halber Abend übrig geblieben. Die Stadt Hamburg hätte es ſchön gekleidet, ſich an dieſem ſeltenen Feſte mit ihren alten Berühmtheiten zu ſchmücken wie mit einem

Digitized by Google

koſtbaren Familienſchmucke, der ihr allein gehört. Um die „Eroica“ oder die „Oberon“-Ouverture zu hören, reiſt man gewiß nicht nach Hamburg, höchſtens von Altona.

Am erſten Konzert-Abend fuhr das ſchwere Geſchütz auf: geiſtliche Muſik von Bach und Händel in gewaltigen Dimenſionen. Sebaſtian Bachs Kantate: „Ein' feſte Burg iſt unſer Gott“ — und Händels Oratorium: „Israel in Ägypten“ (zweite Abteilung) waren ganz vorzugsweiſe geeignet, die Leiſtungen des Hamburger Chores in glänzendes Licht zu ſtellen. Daß Hamburg einen Chor von 460 Mitgliedern, durchaus Dilettanten, aufzuſtellen vermag, ſetzt in Erſtaunen. Und mit welcher nordiſch-proteſtantiſchen Kraft und Tapferkeit führten dieſe Hamburger Frauen und Fräuleins die anſtrengendſten Chöre aus! Die Bachſche Kantate gehört mit ihrer grandioſen, aber für die Sänger grauſamen Kontrapunktik des Lutherſchen Chorals zu den ſchwierigſten Aufgaben; bei ſehr ſtarker Beſetzung wundert man ſich beinahe, wenn die Stimmeinſätze alle wirklich auf einen Schlag geſchehen. In dem Händelſchen Oratorium glänzte vor allem Frau Peſchka-Leutner, eine Öſterreicherin. Aus ihrem Munde klingt auch das Schwerſte nicht mühſam, und darin finden wir den vornehmſten Reiz ihres Geſanges. Ihr zunächſt ſtand der treffliche Bariton Georg Henſchel. Seine Stimme feſſelt keineswegs durch Wohlklang, man muß ſich an einen gewiſſen Beiklang von Rauheit und Schärfe anfangs gewöhnen. Dafür imponiert Henſchels Geſangskunſt durch hohe Ausbildung im getragenen wie im kolorierten Stil, ſeine Deklamation verrät durchwegs den Mann von Geiſt, ſein Vortrag den trefflichen Muſiker.

Der zweite Abend brachte zwei Symphonien, eine Haydnſche und die dritte von Schumann. Den größten Triumph feierte diesmal Frau Clara Schumann. Sie hatte zum Vortrag Mozarts D-moll-Konzert gewählt, dieſen Strom flüſſigen Goldes. Vor dreiundvierzig Jahren hatte dieſe bewunderungswürdige Frau bereits als Konzertgeberin die Hamburger entzückt — und heute? Es mag übertrieben klingen und iſt doch buchſtäblich wahr: ſie ſpielte das Konzert ſchöner als je. Ihr Vortrag war die reine Offenbarung Mozarts, die verkörperte Muſik. Das Sextett aus dem erſten Akt von Cherubinis „Waſſerträger“, faſt untrennbar mit den ſceniſchen Vorgängen verknüpft, war keine paſſende Wahl für Konzertvortrag. In der ſchwierigen Sopranpartie (Conſtance) excellierte Frau Dr. Schramm, die vor mehreren Jahren ihre glänzend begonnene Bühnenlaufbahn mit einem glücklichen Familienleben vertauſcht hat. Süßer Klang, warme Empfindung und poetiſche Erſcheinung hatten ſie zu einer der beſten Darſtellerinnen der Elſa in „Lohengrin“ und ähnlicher Geſtalten gemacht. Ihr Geſang erſchien uns ſo recht als der Ausklang einer rein geſtimmten Seele.

Wahrhaft begeiſtert äußerte ſich am dritten Abend die Freude des Publikums an Brahms' zweiter Symphonie in D-dur. Brahms, mit Orcheſtertuſch und Lorbeerkränzen empfangen, dirigierte ſelbſt. Joachim ſpielte im Orcheſter die erſte Violine. Am Schluß der Symphonie warfen die Damen vom Chor und aus den erſten Sitzreihen Brahms ihre Blumenſträußchen zu; er ſtand da, wie es in ſeinem Wiegenlied heißt, „mit Roſen bedeckt, mit Nelken beſteckt“. Mit Ausnahme der Brahmsſchen

Symphonie waren ſämtliche Muſikſtücke dieſes großen dreitägigen Feſtes von Herrn Profeſſor Julius v. Bernuth mit beſtem Erfolge dirigiert.

Zwiſchen den zweiten und den dritten Konzerttag war die gemeinſame Luſtfahrt nach Blankeneſe eingeſchoben, wo auch das Feſtbankett ſtattfand. Auf dem Verdeck des ſtattlichen Dampfers gab es ein fröhliches Gewimmel; man konnte mit jedem unachtſamen Schritt einer Berühmtheit auf den Fuß treten. Da begrüßten wir zuerſt den geiſtvollen, liebenswürdigen Ferdinand Hiller, oder wie er jetzt heißt: Ferdinand von Hiller, denn er hat durch irgend einen Orden jetzt bekommen, was er längſt und viel beſſer ſelbſt beſaß: den „perſönlichen Adel“. Der ſchweigſame Mann im Winterpelz, mit dem frappant an Schumann erinnernden Kopf, iſt Theodor Kirchner, der Komponiſt ſo mancher poetiſcher Klavierſtücke und Lieder. Und neben ihm, die vornehme Greiſengeſtalt? Wer ſollte es glauben, der Komponiſt der neckiſchen „Martha“ mit weißen Haaren und langem weißen Bart! Flotow hat es nicht vergeſſen, daß er ſeinen erſten durchſchlagenden Erfolg in Deutſchland der Hamburger Aufführung ſeines „Stradella“ (1844) verdankte. Ein älterer Herr von beſcheidener Mittelgröße, aus deſſen glattraſiertem roſigen Geſicht eine echte Mozartnaſe hervorſpringt, kommt auf mich zu und nennt ſich — Niels Gade. So war mir denn ein alter Wunſch in Erfüllung gegangen, dieſen verehrten, echten Künſtler, den Liebling Mendelsſohns und Schumanns, einmal von Angeſicht zu ſehen! Zwei Herren, die ſich offenbar neckend ſehr munter konverſieren, ſollte ich kennen, doch kommt mir

der jüngere zu alt vor für Brahms, der ältere zu jung für Papa Grädener. Und doch ſind ſie's beide. Grädener, den Wienern eine alte, werte Erinnerung, iſt ſeither noch ſprühender und blitzender geworden, ſo daß ich ihn als ein beneidenswertes Beiſpiel unverwüſtlicher, ja geſteigerter Jugendlichkeit kaum wiedererkannte. Brahms aber — trägt einen martialiſchen Vollbart. Er hat ſein bisheriges mildes Paſtorgeſicht mit dem eines tapferen Wallenſteinſchen Lanzknechts vertauſcht und gleicht jetzt einer ſeiner Variationen, in der man das Thema nur mühſam erkennt. Es ſchien jedoch, daß den Damen auf unſerem Schiff die Variation ausnehmend gefiel. Da ſind ferner der geiſtreiche holländiſche Komponiſt Verhulſt, die beiden trefflichen Berliner Muſikkritiker Otto Gumprecht und Profeſſor Engel, die Komponiſten Reinthaler, Grimm, Gernsheim, Reinecke und Julius Schäffer. Von Hamburger Muſik-Notabilitäten die Herren Ludwig Meinardus, Kapellmeiſter Riccius, Dr. Krauſe und der ehrwürdige Verfaſſer der Feſtſchrift, Avé-Lallemant. Die Fahrt nach Blankeneſe verlief heiter und anregend wie das ganze Feſt.

Schweizer Muſikerlebniſſe.

Man reiſt zur Sommerszeit nicht in die Schweiz, um Muſik zu hören. Sie ſelbſt läßt ſich trotzdem reichlich hören, und gerade in ihrer volkstümlichſten, für dies Land bezeichnendſten Form: als Chorgeſang der Er-

wachſenen und der Schuljugend. In der ſyſtematiſchen Pflege mehrſtimmigen Geſangs ruht das Schwergewicht und die Eigentümlichkeit des Muſikweſens in der Schweiz. Aus kunſtloſen volkstümlichen Anfängen hat ſich hier zu Anfang des Jahrhunderts der vierſtimmige Männergeſang entwickelt, unabhängig von ſeinem faſt gleichzeitigen Erblühen in Norddeutſchland. Wie der Männergeſang, ſo gewann auch der gemiſchte Chor bald eine anſehnliche Pflege und Ausbreitung, gleich jenem eine mehr ſittliche und patriotiſche Tendenz, als eine rein artiſtiſche beobachtend. In der Schweiz vereinigen ſich die zahlreichen Singſtimmen, ſtarke und geringe, mehr zu eigener Übung und Erbauung, als um öffentlichen Beifalls willen. Durch die bekannten, noch ſtetig fortwirkenden Verdienſte des alten Nägeli in Zürich, der ſeine muſikaliſchen Grundſätze mit den pädagogiſchen Peſtalozzis ſtützte, wurden neben den Muſikvereinen auch die Schulen fleißigſte Pflegeſtätten des Chorgeſanges. In den letzten vierzig Jahren hat auch das eigentliche Konzertweſen in den Vororten anſehnliche Entwickelung erfahren; Baſel und Zürich namentlich wetteifern mit regelmäßiger Orcheſter- und Kammermuſik, machen auch zeitweilig durch Aufführung großer Oratorien eine rühmenswerte, von beſtem Gelingen begleitete Anſtrengung. Auch von guten Opernaufführungen hört man in neuerer Zeit, obgleich die Oper jedenfalls hinter dem Konzert- und Chorweſen dieſes Landes zurückſteht. Opernvorſtellungen haben die bedeutendſten Schweizer Hauptorte doch nur in den Wintermonaten, und dann nicht immer regelmäßig. So oft ich im Sommer die Schweiz beſuchte, ich habe nie und nirgends auch nur das

kleinste Theater offen gefunden. Um so angenehmer überraschte mich diesmal eine Anzeige in der Luzerner Zeitung: es werde Sonntag am 3. Juli um 12 Uhr Mittags in Altdorf von der dortigen „Theatergesellschaft" Lortzings komische Oper „Der Waffenschmied" aufgeführt werden.

Wer an einem Sonntage den Vierwaldstätter- oder Züricher See befährt, der kann auf Sang und Klang zählen. Auch auf unserem nach Flüelen dampfenden Schiffe formierten bald acht bis zehn rüstige Männer, mit Notenheften in der Hand, einen Kreis und sangen einige hübsche Liedertafelchöre. Ihr Vortrag, frisch und aufrichtig, wenngleich ohne feineren Schliff, machte guten Eindruck; es klang so recht wie gesungene Sonntagsfreude. Die Sänger waren durchweg Arbeiter aus der großen Maschinenwerkstätte in Olten und trugen als Vereinszeichen eine kleine messingene Lokomotive auf dem Hute. Dieser Arbeiterverein besaß aber außer seinem Gesangchor auch eine kleine Fanfare von etwa sechs ungefügen Blechinstrumenten, welche nunmehr ihre Seele in mehr dicken als reinen Tönen auszuhauchen begannen. An musikalischem Zartgefühle standen diese schmetternden Gesellen weit unter ihren singenden Brüdern; das gellende Überschnappen der Dampfpfeife und das Schnauben der Maschine mag sie musikalisch verwöhnt haben. Aber wer mag eine sittlich und social so erfreuliche Erscheinung nach reiner Intonation und Stimmung taxieren? Unsere Stimmung ist stets die allerbeste, wenn wir solch einen sonntäglichen Arbeiterausflug, bei dem nicht bloß geschrieen und gezecht wird, beobachten.

Eine anspruchslose Gesangsproduktion anderer Art hatten wir kurz zuvor auf demselben Dampfschiffe auf der

Fahrt von Luzern nach Gersau erlebt. Es war ein wunderschönes luſtiges Wetter, und die blauen Wellen tanzten förmlich im Glanze der Morgenſonne. Die Hälfte des Verdecks war dicht angefüllt von einer Schar kleiner Mädchen, welche unter der Obhut eines feinen jungen Geiſtlichen und dreier ehrwürdiger Gouvernanten einen Ferienausflug über den See machten, wahrſcheinlich um ſich über Tells Platte und das Rütli verheerend zu verbreiten. Das war nun ein fröhliches Drängen und Treiben auf dem Schiffe. Es wimmelte von knoſpender Weiblichkeit, welche für die gute Zucht, wenngleich nicht für die Schönheit des ſchweizeriſchen Nachwuchſes tröſtliche Ausſicht eröffnete. Unermüdlich liefen die Mädchen treppauf treppab vom Verdeck in die Kajüten und wieder aus den Kajüten aufs Verdeck, ein buntes, bewegtes Leben. Da ſammelte ſich endlich wieder auf einen Wink des Lehrers die Mehrzahl der kleinen Schiffsſchwärmerinnen, rückte regelrecht auf den Bänken zuſammen und ſtimmte ein heiteres Chorlied an. Als unmittelbare und doch geregelte Äußerung gemeinſamer Fröhlichkeit wirkte dieſer Penſionats-Geſang erfreulich, muſikaliſch klang er ziemlich derb und unrein. Die Mädchen ſangen ohne feinere Tonempfindung, alles gleich ſtark. Die Frage, ob die ungemeine Bevorzugung des Chorgeſanges in unſerer Zeit (in Schulen, Vereinen und Konzerten) nicht eine nachteilige Rückwirkung auf den Sologeſang übe, hatte ſich mir oft aufgedrängt, und die alte Wahrnehmung, daß die Schweiz, dieſe fleißigſte Werkſtätte des Chorſingens, ſo ſelten einen ausgezeichneten Soloſänger hervorbringt, flocht ſich mir naturgemäß in jene Frage ein. In dieſem Lande, wo jetzt jeder Sonntag

irgend ein Sängerfeſt bringt, zu welchem zahlreiche kleine Chorvereine zuſtrömen, wie Bächlein in den See, mußte ich der trefflichen Bemerkungen gedenken, welche der Wiener Specialiſt Profeſſor Dr. Störk in ſeiner Broſchüre „Sprechen und Singen“ über dieſen Punkt vorbringt. Er nennt den Chorgeſang „der Stimme ſicherſten Ruin, ſowohl für Kinder als für Erwachſene“, und erklärt Kinder von acht bis zwölf Jahren für unfähig, längere Zeit, gar eine ganze Stunde lang, unbeſchadet der Leiſtungsfähigkeit ihrer zarten Kehlkopf-Muskulatur zu ſingen. Ein paar Stunden anſtrengenden Chorgeſangs in der Schule kann die beſte Stimme für alle Zukunft ruinieren. Ohne den muſikaliſchen Nutzen und den gemütlich veredelnden Einfluß des Singens in der Schule zu leugnen, behauptet doch Störk, daß dasſelbe für ſpätere Zeiten auf die eigentliche muſikaliſche Ausbildung im Geſang von ſchädlichſter Wirkung ſei, und rät, man möge Schüler, bei denen ſich beſonders günſtige Anlagen für den Geſang zeigen, ſehr bald mit dem Schulgeſang aufhören laſſen. Wenn Störk ſchließlich den Chorgeſang, wie er eben in der Schule geübt wird, als das richtigſte Mittel bezeichnet, um das Gehör für feine muſikaliſche Wahrnehmungen abzuſtumpfen und die Individualiſierung des Geſanges zu verhindern, ſo kann der Muſiker leider nicht umhin, das herbe Wort des Arztes zu unterſchreiben.

Endlich landete unſer muſikaliſches Dampfſchiff an der Endſpitze des Sees, in Flüelen, von wo uns ein raſches Fuhrwerk bald auf ſtaubiger Landſtraße nach Altdorf brachte. Die poetiſche Andacht, mit der wir den Boden von Tells Apfelſchuß und all die übrigen Stätten

in den Urkantonen betreten, ja die bloßen Namen ſo mancher Bergſpitzen, Gewäſſer, Ortſchaften hier vernehmen, iſt das eigenſte Werk Schillers; er hat uns das Schweizerland, das er niemals ſelbſt geſehen, zuerſt erſchloſſen und verherrlicht, und wandelt hier, jedem von uns ein unſichtbarer Führer, beglückend zur Seite. Dieſe verklärende, ungemeſſene Popularität, welche ein Gedicht, Schillers „Tell“, einem ganzen Lande verliehen hat, iſt ohne Beiſpiel in der Litteraturgeſchichte. Die Schweiz hat das anerkannt und durch ein Denkmal ausgeſprochen, das in ſeiner Einfachheit zu den ſchönſten und rührendſten gehört. Es iſt ein aus dem See aufſteigender mächtiger Felsblock, auf deſſen vorderer geglätteter Fläche die goldene Inſchrift prangt: Dem Sänger Tells — Friedrich von Schiller — die Urkantone. — Altdorf, auf dem ſich die bewegteſte Scene des Schillerſchen Dramas aufbaut, ſollte uns heute durch eine Opernvorſtellung intereſſant werden. Ich erfuhr bald, daß die auf den Anſchlagzetteln genannte „Theater-Geſellſchaft“ keineswegs aus Künſtlern vom Fach, ſondern durchweg aus Dilettanten beſteht — Orcheſter, Chor und Sänger —, welche jährlich eine bis zwei Vorſtellungen veranſtalten, in muſikaliſchen Mißjahren auch gar keine. Die ſeltſame Mittagsſtunde hatten ſie gewählt, um auch den entfernteren Anwohnern und fremden Touriſten den Beſuch der Oper zu erleichtern. Leider abſorbierte das gleichzeitige „Eidgenöſſiſche Feſtſchießen“ in Luzern ein großes Publikum und ließ dem „Waffenſchmied“ in Altdorf nur ein kleines. Die Vorſtellung fand in einem weißgetünchten, mäßig großen Sale des Gemeindehauſes ſtatt, in welchem drei Wandlampen mit dem ein-

ſchleichenden Tageslichte ſich zu einer petroleumduftigen Dämmerung vereinigten. Vor einer anſehnlichen Zahl hölzerner Bänke erhob ſich die Bühne, tief genug für die Anſammlung eines Dutzend Choriſten und gerade ſo hoch, daß die Sänger nicht mit dem Kopfe oben anſtießen. Es ſchlug 12 Uhr, und zu meinem großen Schrecken gab der Kapellmeiſter ſofort das Zeichen zur Ouverture. Denn ich gewahrte in dem beſcheidenen Orcheſter, in welchem auch ein junges Mädchen tapfer mitgeigte, weder eine Flöte, noch ein Fagott, noch ein Violoncell. Ich ſchmeichle nicht gern, aber dieſe Orcheſterleiſtung gehörte zu den grauſamſten. Ein Fremder neben mir, der beſchwichtigend äußerte, „für Altdorf“ ſei dieſes Orcheſter doch ganz gut, hätte verdient, wegen Beleidigung dieſer Stadt angeklagt zu werden. Zum Glücke gingen die meiſten der gegeigten Übelthaten in dem Höllenfeuer der Blechmuſik raſch unter. Meine Beſorgnis, wie denn die ganze Oper mit dieſem cello-, flöten- und fagottloſen, überhaupt gottloſen Orcheſter werde durchzubringen ſein, erwies ſich jedoch als überflüſſig, denn nach der Introduktion mit dem Chor der Schmiede legte der Kapellmeiſter die Partitur gelaſſen beiſeite und accompagnierte alle folgenden Arien, Duette und Terzette auf dem Pianino, um erſt wieder bei dem zweiten Finale die Orcheſtermächte zu entfeſſeln. Dieſes Pianino war das Rettungsboot der Oper. Der Kapellmeiſter, Herr Angela, ſteuerte dasſelbe ganz vortrefflich und verdient überhaupt für ſeine Beherrſchung ſo drangvoller Verhältniſſe das aufrichtigſte Lob. Er war die muſikaliſche Seele dieſes ungeberdigen Körpers und hat das Verdienſt, daß letzterer nirgends geradezu verſagte oder in ſeine

Atome zerfiel. Was die Soliſten betrifft, ſo behauptete der Darſteller des Waffenſchmiedes, ein Altdorfer Kaufmann, durch ſeine recht frei behandelte, kraftvolle Baßſtimme eine große Überlegenheit über das geſamte Perſonal und brachte auch ſchauſpieleriſch die behäbige Figur angemeſſen heraus. Weniger glücklich war der Darſteller des ritterlichen und galanten Grafen Liebenau — ein ſtattlicher, bartumwaldeter Ingenieur der Gotthardbahn, der gewiß bei den gefährlichſten Tunnelſprengungen mehr Faſſung gezeigt hat, als heute in der Oper. Der Mann ſang mit einer ängſtlich gequetſchten Stimme und ging dabei in kurzem Trab, geſenkten Kopfes, furchtſam hin und her, wie ein verdrießlicher Bär im Käfig. Er war fortwährend in ſo grauſamer Verlegenheit, daß man ihn für die leidende Unſchuld in der Komödie halten mochte und herzlich bedauerte. Wie dieſer Graf Liebenau, ſo hatten auch ſein Knappe Georg, der Ritter Adelbert und die beiden Damen von der ſonſt als gütig bekannten Mutter Natur ſehr wenig Stimme erhalten und auch nur ebenſoviel Talent. An den recht gefälligen und wohl erhaltenen Koſtümen frappierte mich ein fremdartiges und doch wieder wohlbekanntes Etwas, das ich mir anfangs nicht recht zu erklären wußte. Sie paßten offenbar nicht recht in dieſe Oper. Wie kommt es, daß Liebenau, ganz gegen ſein Inkognito, als Schmiedgeſelle ein rotſammtenes Wams mit weißen Puffen trägt, der andere angebliche Schmiedgeſelle Georg ein ſchwarzſammtenes mit Goldborten, während ihr Herr und Meiſter, der reiche Waffenſchmied, in unſcheinbarem Tuchkleide auftritt? Ja, ich täuſche mich kaum, es ſind Koſtüme aus „Wilhelm Tell“. Kann

man gerade Altdorf eine erklärliche Vorliebe für dieſes Koſtüm und einen geſchichtlichen Anſpruch darauf abſprechen? Gewiß, dieſer Waffenſchmied iſt der leibhafte Werner Staufacher, ſeine Geſellen Liebenau und Georg ſind Ulrich von Rudenz und Melchthal, und ſelbſt die furchtbare rote Feder auf dem Haupte des ſchwäbelnden Komikers verkündet laut die Schreckensmär von Geßlers Hut.

Trotz ihrer Unzulänglichkeit, vielleicht gerade durch dieſelbe, erregte die Altdorfer Dilettanten-Oper unſer lebhaftes Intereſſe. Sie zeigte von neuem zweierlei: zuerſt, wie viel dazu gehört, ſich auch nur die notwendigſte Technik des Theaterſpielens anzueignen, ſodann wie mühſam gerade die Deutſchen mit dieſer Schwierigkeit kämpfen. Strenge Kritiker ſollten mitunter durch ſolche Dilettanten-Vorſtellungen ſich in Erinnerung bringen, daß es ſchon etwas bedeuten will, auf der Bühne anſtändig gehen und ſtehen, vollends ſich mimiſch ausdrücken zu können. Es bleibt eben eine Kunſt, deren ABC gelernt ſein muß. An richtigem Verſtändnis der Rolle fehlte es gewiß keinem unſerer Altdorfer, alles war verſtanden, alles ſtudiert mit heißem Bemühen, aber nichts von dem allen wollte an die Oberfläche treten, nichts die ſchwere Decke von Verlegenheit durchbrechen Dieſes ſchüchterne, recht eigentlich verſchämte Weſen, dieſes In-ſich-Hineinſpielen und Vor-ſich-her-ſprechen iſt vor allem ein Charakterzug der Deutſchen. Die Altdorfer Dilettanten (mit Ausnahme des Waffenſchmieds) ſahen immer aus, als ob ſie ſich ſchämten, etwas anderes als ſich ſelbſt vorſtellen zu ſollen. Jeder ſchien ſich heimlich zuzuflüſtern, daß es ſich für ihn, den Beamten, den Lehrer, den Ingenieur, den Kaufmann

nicht ſchicke, in öffentlicher Verſammlung ſich auf den anmutigen Verführer oder den dummdreiſten Kerl zu ſpielen. Die Damen vollends, ſittſame Bürgerstöchter, bringen es nicht über ſich, auf der Bühne herzhaft luſtig oder leidenſchaftlich verliebt zu ſein. In manchen Momenten ſcheinen ſie ſchon willens, aus ſich herauszugehen, wenigſtens mit halbgeſpannten Segeln einmal aus ihrem bürgerlichen Ich in die offene See der Dichtung auszulaufen, aber ſofort weichen ſie wie Hamlet ſcheu vor dem wirklichen Wageſtück. Im Vortrage koketter oder komiſcher Arien, welche gleichzeitig eine degagierte Mimik verlangen, wird man junge Dilettantinnen noch zaghafter finden als im Tragiſchen; ſie verleugnen da ſelbſt das bißchen Temperament, das ſie beſitzen. Die meiſten Anfängerinnen, wenn ſie nicht ausgeſprochenes Spieltalent beſitzen, machen es in ſolchen Fällen, wie des Waffenſchmieds Töchterlein oder ihre Muhme Irmentraut in Altdorf, welche beide während ihrer Arien ſtets mit kleinen Schritten taktmäßig auf und nieder gingen und dazu mit der rechten Hand eine kurze, periodiſch wiederkehrende Bewegung machten. Auch brachten es beide in der Mimik nicht über einen unveränderlich gleichgültigen Geſichtsausdruck und ſehen doch zu Hauſe gewiß recht fröhlich oder nach Umſtänden traurig aus. Unſere deutſchen Dilettanten ſind nicht bloß geniert in ihrer Rolle, das Spielen ſelbſt geniert ſie. Der Südländer iſt von Haus aus frei von dieſem Alp der Verſchämtheit; er zieht nicht ſofort die Fühlhörner ein bei leiſeſter Berührung mit der Öffentlichkeit. Im Sommer pflegen kleine italieniſche Sängergeſellſchaften von vier bis ſechs Perſonen über den Gotthard herüberzukommen und ſich zu produzieren. Mit

einer oder zwei Guitarren ſtellen ſie ſich im Hausflur oder vor den Hotels auf und ſingen Arien, Duette, auch ganze Scenen aus italieniſchen Opern, ohne jeglichen theatraliſchen Apparat, in ihrem ſchäbig flotten Alltagsgewand. Obwohl nicht auf der Scene, werfen ſie ſich doch ſofort in volle dramatiſche Aktion, ſingen und ſpielen mit jenem offenen Feuer, mit jener „Disinvoltura“, welche die natürliche Mitgift des Romanen iſt. Mit Ausnahme etwa eines älteren ausgeſungenen Tenoriſten oder einer verblühten Sopraniſtin, welche mit den Reſten einer beſſeren Geſangsbildung das lärmende Ungeſtüm des Enſembles abdämpft, beſteht dieſes aus lauter jungen rohen Naturaliſten. Sie ſtehen an muſikaliſcher und allgemeiner Bildung gewiß tief unter unſeren deutſchen Dilettanten von Altdorf und anderswo, aber wie hoch übertreffen ſie dieſe in natürlicher Lebendigkeit und angeborenem dramatiſchen Trieb! Wie bringt bei ihnen jeder Gedanke, jede Empfindung gleich ſinnenfällig an die Oberfläche, roh aber deutlich! Dabei welche Freude am eigenen friſchen Komödienſpiel, welche Wolluſt der Freskomalerei! Haben dieſe fahrenden Sänger aus Welſchland hinreichend die Luft erſchüttert und ihr Honorar eingeheimſt, dann verabſchieden ſie ſich mit einer graziöſen Schwenkung des Hutes, mit einer weitausladenden verbindlichen Handbewegung, wie ſie mancher deutſche Opernſänger zeitlebens nicht erlernt.

Trotz aller ſeiner Mängel verließ ich den Muſentempel im Gemeindehauſe zu Altdorf mit dem Gefühle der Sympathie und Achtung für die wackeren Bürger, welche viele Wochen lang ihre freien Abende dem Studium einer guten deutſchen Oper widmen. Sie erweitern damit ihren Horizont nach

ungeahnten Weltgegenden des Geiſtes und bieten vielen ihrer Schweizer Mitbürger den ſeltenen, vielleicht ganz neuen Genuß, eine vollſtändige Oper zu hören. Daß die Veranſtalter nicht Fachmuſiker, ſondern durchweg Dilettanten ſind, verpflichtet natürlich den Beſucher und vollends den Berichterſtatter zu freundlichſter Nachſicht. Zur Nachſicht — aber auch zum ewigen Stillſchweigen? Ich glaube nicht; denn eine öffentliche Produktion, die ſich in Zeitungen und Plakaten ankündigt und ein Eintrittsgeld von zwei Franks feſtſetzt, darf ſich auch nicht wehren gegen öffentliches Urteil, vorausgeſetzt, daß dieſes billig ſei, wie die Altdorfer Vorſtellung ſelbſt.

IV. Abteilung.

Bildniſſe und Büſten.

Verdi.

Zur Geſchichte ſeines Lebens, insbeſondere ſeiner Jugendzeit.

Verdis Kindheit, ſeine Bildungsgeſchichte und früheſte künſtleriſche Thätigkeit ruhten ſehr lange unter einem nur ſelten und ſtellenweiſe gelüfteten Schleier. Namentlich in Deutſchland und Frankreich nahm man von dem italieniſchen Maeſtro erſt Notiz, als er mit „Ernani“, „Rigoletto“ und „Il Trovatore“ einen nicht mehr anzuzweifelnden glänzenden Namen ſich gemacht und weit über Italien hinaus verbreitet hatte. Die Abgeſchiedenheit ſeiner vom großen Weltverkehr unberührten Heimat und die ernſte Schweigſamkeit des Mannes ſelbſt hielten gemeinſam Wache vor den kleinen Geheimniſſen ſeiner Jugendzeit. Allmählich mußte aber doch das Intereſſe an den Anfängen des berühmten, ſchon ergrauenden Tondichters allgemeiner und dringender erwachen. Zwei Freunde und Landsleute Verdis, Ghislanzoni und

Cavalli, veröffentlichten zuerſt einige bisher ganz unbekannte Daten aus ſeiner Jugend, und Herr Arthur Pougin, der rühmlich bekannte franzöſiſche Muſikhiſtoriker, brachte neue Beiträge zur Biographie Verdis. In neueſter Zeit iſt das lehrreiche und ſympathiſche Buch Gino Monaldis hinzugekommen „Giuſeppe Verdi und ſeine Werke" (Deutſch von L. Holthof, 1898). Das Intereſſanteſte aus dieſen biographiſchen Schriften dürfte auch auf die Teilnahme deutſcher Leſer rechnen.

Giuſeppe Verdi iſt weder am 9. Oktober 1814, noch in Buſſeto geboren, wie alle Handbücher irrtümlich angeben, ſondern 1813 (alſo im ſelben Jahre mit Richard Wagner), und zwar in dem drei Meilen von Buſſeto liegenden Dorfe Roncole, im ehemaligen Herzogtum Parma. Seine Eltern hielten in dieſem elenden Dorfe ein beſcheidenes Wirtshaus, deſſen Erträgnis die Bedürfniſſe der kleinen Familie nicht zu decken vermochte. Sie errichteten deshalb neben dieſer „Oſteria" noch einen kleinen Laden, worin ſie Zucker, Kaffee, Tabak, Liqueur u. dergl. im Detail verkauften. Jede Woche ging Carlo Verdi, der Vater, nach Buſſeto, um die notwendigen Vorräte einzukaufen, mit denen er zu Fuß, die beiden Körbe auf den Schultern tragend, wieder heimkehrte. Von ſeiner Mutter liebevoll erzogen, war Giuſeppe ein braves, ſchüchternes und folgſames Kind, das niemals geſtraft zu werden brauchte. Nur wenn der Kleine den Ton einer Drehorgel hörte, war er nicht zu Hauſe zu halten; außer ſich vor Freude lief er dem zauberiſchen Melodienkaſten nach, ſo weit er konnte. Die einzige Kirche in Roncole beſaß eine Orgel und einen hochbejahrten Organiſten. Die Eltern Verdis, welche die

frühe Muſikleidenſchaft ihres Knaben gewahrten, dachten daran, daß er vielleicht eines Tages den Platz des alten Organiſten einnehmen könnte, und gaben ihn zu dieſem in die Lehre. Gleichzeitig wurde für den Kleinen ein altes wurmſtichiges Spinett gekauft, das ſich im Beſitz eines alten Geiſtlichen in Buſſeto vorfand. Nach drei Jahren Muſikunterricht war Giuſeppe ſchon ſo weit vorgeſchritten, daß er den Organiſtendienſt in Roncole verſehen konnte. Der Vater wünſchte jedoch, ihm eine beſſere Erziehung, als es in dem kleinen Dorfe möglich war, zu geben, und ſchickte ihn nach Buſſeto, damit er eine Schule beſuche. Zum Glück wohnte dort ein Freund des alten Verdi, ein braver Seifenſieder, mit dem Spitznamen Pugnatta, welcher gegen eine Entſchädigung von 30 Centimes für den Tag den Kleinen in Koſt und Quartier aufnahm. Mit allem Eifer beſuchte dieſer die Schule, ſteckte immer in ſeinen Schulaufgaben und nahm nur ſelten teil an den Spielen ſeiner Kameraden. Trotzdem hatte er ſeine Funktionen als Organiſt nicht eingeſtellt; alle Sonn- und Feiertage wanderte er zu Fuß nach Roncole, um ſeinem Kirchendienſt nachzukommen. Sein Einkommen war klein, es erreichte — die Hochzeiten, Taufen und Begräbniſſe inbegriffen — höchſtens hundert Franks im Jahre. Dazu kam jedoch, einem alten Gebrauch zufolge, der Ertrag einer Natural-Einſammlung, die er alljährlich zur Zeit der Getreide- und Maisernte für ſich machte. Bei einem dieſer Kirchengänge von Buſſeto nach Roncole wäre der junge Organiſt bald auf eine ſeltſame Art ums Leben gekommen. Es war zu Weihnachten, Verdi ſollte die Frühmeſſe ſpielen; in der Finſternis bemerkte er nicht einen mit Waſſer gefüllten

Graben und fiel hinein. Vor Kälte erſtarrt, vermochte er trotz aller Anſtrengung ſich nicht herauszuarbeiten. Glücklicherweiſe kam eine Bäuerin des Weges, hörte ſein Gewimmer und lief herbei, um ihn ans Land zu ziehen. Ohne dieſe hilfreiche Fee wäre der Knabe rettungslos zu Grunde gegangen. Es war nicht zum erſtenmal, daß Verdi dem Tode entrann. Im Jahre 1814, beim Einmarſch der Ruſſen und Öſterreicher in Italien, kamen ruſſiſche Soldaten auch in die Gegend von Roncole. Sie wüteten in grauſamſter Weiſe, maſſakrierten die Einwohner und zündeten deren Häuſer an. Die geängſtigten Frauen von Roncole flüchteten in die Kirche, aber auch dahin drangen die Barbaren und befleckten den geweihten Ort mit dem Blute ihrer unſchuldigen Opfer. Die Mutter Verdis hatte die Geiſtesgegenwart, mit dem Säugling an der Bruſt, ſchnell eine ſchmale Treppe zu erklettern, auf der ſie unbemerkt bis auf den Glockenturm gelangte. Hier blieb ſie verſteckt, bis die Soldaten abgezogen waren, und rettete ſo ihr und ihres Kindes Leben.

Nach einem wohlbenützten zweijährigen Aufenthalte in Buſſeto konnte der kleine Verdi leſen, ſchreiben und rechnen, ohne ſeine muſikaliſchen Studien auch nur einen Augenblick vernachläſſigt zu haben. Er erhielt nun eine kleine Anſtellung bei dem Liqueurfabrikanten Antonio Barezzi in Buſſeto, einem ausgezeichneten Mann und langjährigen Freunde ſeines Vaters. Verdis Eintritt in dieſes Haus war ein Glück für ihn und entſchied über ſeine Zukunft. Es wurde ihm einer der vier Stiftungsplätze verliehen, über welche die Kommune Buſſeto zu Gunſten armer Jünglinge verfügte, die ſich den Univerſitätsſtudien, der

Muſik oder der Malerei widmen wollten. Im Jahre 1876 hat Verdi, als berühmt und reich gewordener Meiſter, ſich ſeiner Vaterſtadt dadurch erkenntlich gezeigt, daß er einen fünften Stiftungsplatz mit jährlich tauſend Franks dort gründete. Barezzi war ein paſſionierter und tüchtiger Muſikdilettant; in ſeinem Hauſe und unter ſeinem Vorſitz verſammelte ſich regelmäßig die „Philharmoniſche Geſellſchaft“ des Städtchens. Gerührt von dem muſikaliſchen Eifer des jungen Verdi, geſtattete er dieſem die Benützung ſeines Pianofortes, eines „vorzüglichen“ Wiener Inſtrumentes von Fritz, auf welchem auch die älteſte Tochter fleißig übte. Hier an dieſem Flügel lernte Verdi die junge Margarethe Barezzi kennen, die ſpäter ſeine Frau werden ſollte. Nun bot ihm auch der alte Komponiſt und Kapellmeiſter der „Philharmoniſchen Geſellſchaft“, Proveſi, ſeinen Unterricht an, ein Antrag, den Verdi dankbar und freudig annahm. Mit raſtloſem Eifer betrieb er ſeine muſikaliſchen Studien unter Proveſi, der dem 16jährigen Zögling bald geſtattete, ihn am Dirigentenpult der Philharmoniſchen Geſellſchaft zu vertreten. Für dieſe Geſellſchaft komponierte Verdi eine große Anzahl von Stücken; er kopierte ſie ſelbſt, ſchrieb die Stimmen aus, ſtudierte ſie dem Orcheſter ein und dirigierte ſie im Konzert. Gleichzeitig mußte er Proveſi häufig als Organiſt in der Kathedrale ſubſtituieren. Allein, wo wären in einer kleinen Stadt, wie Buſſeto, die Elemente der Anregung und Ausbildung, deren ein junger, ehrgeizig aufſtrebender Künſtler bedarf? Barezzi und Proveſi, die beiden väterlichen Gönner Verdis, beſchloſſen, ihn nach Mailand zu bringen, der glänzenden muſikaliſchen Metropole Ober-Italiens.

Sein Stipendium wurde von der Stadt Buſſeto ausnahmsweiſe von jährlichen 300 auf 600 Franks erhöht, jedoch nur für zwei Jahre (anſtatt der ſyſtemiſierten vier) bewilligt. Da dies noch immer nicht ausreichte, beſtritt Barezzi aus eigener Taſche das Dringendſte und lieh Verdi überdies eine Summe für den Aufenthalt und den Unterricht in Mailand.

Kaum in Mailand angelangt, eilte Verdi ins Konſervatorium, um ſich zur Aufnahmeprüfung zu melden. Direktor des Konſervatoriums war damals Francesco Baſily, ein trockener, ſtrenger Schulmeiſter, ohne künſtleriſches Feuer. Er war unfähig, in Verdi das geringſte Talent zu entdecken, und wies ihn kurzweg ab „wegen Mangels an muſikaliſchen Fähigkeiten"! Es wird ihn wohl ſpäter bitter gereut haben. Zurückgewieſen von der muſikaliſchen Hochſchule, der anzugehören ſein Stolz geweſen wäre, verlor Verdi doch keineswegs den Mut. Er ſuchte den Kompoſiteur Vincenzo Lavigna, einen ehemaligen Zögling des Konſervatoriums von Neapel, auf, welcher damals eine Kapellmeiſterſtelle im Theater della Scala verſah. Tüchtiger und geſchickter Muſiker, war Lavigna obendrein durch einige Opern vorteilhaft bekannt geworden. Verdi zeigte ihm dieſelben Kompoſitionen, die er mit ſo üblem Erfolge dem Direktor Baſily vorgelegt hatte, und wurde ſofort unter die Schüler Lavignas aufgenommen. Der Lehrer hatte es nicht zu bereuen, denn Verdi machte rapide Fortſchritte. Er wurde raſch bekannt und genannt in den Mailänder muſikaliſchen Kreiſen, wie folgende Epiſode darthut. Es exiſtierte damals eine Dilettanten-Geſellſchaft, die „Società filodrammatica" in Mailand,

die jeden Freitag eine große Muſik-Produktion gab. Im Laufe des Winters 1831 wollte ſie die „Schöpfung“ von Haydn aufführen; allein der Dirigent, verwirrt von den Schwierigkeiten der Partitur, kam nicht über die erſten Proben hinaus. In dieſer Bedrängnis äußerte der mit der Leitung der Chöre betraute Geſangsprofeſſor Maſini zu den Direktoren, er wüßte einen jungen Menſchen, Namens Verdi, der wohl im ſtande wäre, ſie aus der Verlegenheit zu reißen. Man ging auf den Vorſchlag ein, und Verdi dirigierte das Oratorium nachdem er drei Proben abgehalten, zu allgemeiner Zufriedenheit und Bewunderung. Bekanntlich hatte auch Roſſini ſeinen erſten größeren Erfolg der „Schöpfung“ von Haydn zu danken, die er als neunzehnjähriger Jüngling (1811) in Bologna dirigierte. Zu dieſer Zeit komponierte Verdi eine Menge Sachen, wovon jedoch nichts veröffentlicht wurde. Einen der vielen Märſche, die Verdi für die „Philharmoniſche Geſellſchaft“ von Buſſeto ſchrieb (meiſt zur Fronleichnams-Prozeſſion), benützte er ſpäter als Trauermarſch in der Oper „Nabucco“; andere Stücke verwertete er gleichfalls in den Opern „Nabucco“ und „I Lombardi“.

Wir kommen zu einem ſonderbaren, bisher unbekannt gebliebenen Zwiſchenfall aus Verdis Jugendzeit. Im Jahre 1833 ſtarb, ſiebzigjährig, der Kapellmeiſter Giovanni Proveſi. Alle diejenigen, welche für die Ausbildung Verdis thätig geweſen, hatten ihn von allem Anfang zum Nachfolger Proveſis auserſehen. Obwohl Verdi ein höheres Ziel vor Augen hatte, folgte er doch ſofort dem Wunſche ſeiner Wohlthäter und eilte von Mailand zurück nach Buſſeto. Die Ernennung zum Kapellmeiſter und Organiſten

hing vom Konseil des Kollegiatstiftes ab, das, größtenteils aus Geistlichen bestehend, gegen Verdi als einen „profanen Komponisten", reagierte. Sein Rivale war ein mittelmäßiger, aber von zwei Bischöfen warm empfohlener Organist, Namens Ferrari. Dieser erhielt die Stelle, und Verdi, für den die Gemeinde so viele Opfer gebracht, sah sich abgewiesen. Bei dieser Nachricht geriet die „Philharmonische Gesellschaft" in Wut; und ihre Mitglieder, die so viele Jahre hindurch bei der Kirchenmusik als Sänger und Spieler mitgewirkt, drangen in die Kirche, warfen alles drüber und drunter und nahmen alle ihnen gehörigen Musikalien fort. Damit brach in der sonst so einträchtigen, friedlichen Stadt ein kleiner Bürgerkrieg aus, der mehrere Jahre dauerte. Das Ländchen teilte sich in Verdianer und Ferraristen; Erstere standen unter der Führung von Barezzi und der „Philharmonischen Gesellschaft" und waren von der ganzen intelligenten und rechtschaffenen Bevölkerung unterstützt; letztere bestanden aus den Geistlichen und den „Frommen" der Stadt. Es regnete Beleidigungen, Intriguen, Verleumdungen, welche wieder zu Prozessen und Verhaftungen führten; die Geistlichkeit erwirkte sogar ein Dekret, durch welches der „Philharmonischen Gesellschaft" jede Zusammenkunft verboten wurde. Während dieser jahrelang sich fortschleppenden Zwistigkeiten verhielt Verdi, welcher doch der zunächst Beleidigte war, sich ruhig und zurückgezogen; er arbeitete fleißig und dirigierte als Provesis Nachfolger die Produktionen der „Philharmonischen Gesellschaft", welche trotz alledem unter Barezzis Schutz fortexistierte.

Barezzi, in dessen Haus Verdi damals wohnte, war

Vater einer zahlreichen Familie; seine älteste Tochter, Margarethe, zeichnete sich durch Geist und Schönheit aus. Verdi hielt bei Barezzi um ihre Hand an; dieser erwiderte, daß er niemals einen mittellosen, braven jungen Mann zurückweisen würde, der ein Talent besitzt, welches jedem Geldsack vorzuziehen sei. Der wackere Alte hatte sich nicht getäuscht. Im Jahre 1835 wurde die Hochzeit des damals zweiundzwanzigjährigen Verdi gefeiert, und die ganze „Philharmonische Gesellschaft" wohnte dem von Glück und Heiterkeit strahlenden Feste bei. In Busseto hatte Verdi nicht bloß als Komponist und Orchester-Dirigent, sondern auch als Virtuose geglänzt. Er war damals ein brillanter Klavierspieler und pflegte in jedem Konzert zwei oder drei Klavierstücke, meist von Hummel oder Kalkbrenner, vorzutragen. Sein Paradepferd war jedoch die „Wilhelm Tell"-Ouverture von Rossini, die er sich selbst arrangiert hatte.

Als die drei Jahre vorüber waren, für welche Verdi sich zur Leitung der „Philharmonischen Gesellschaft" verpflichtet hatte, fühlte Verdi, daß er nicht länger in Busseto bleiben könne mit einem Jahresgehalte von dreihundert Franks. Er verließ seine Heimat und übersiedelte mit seiner Frau und den ihm geborenen zwei Söhnlein nach Mailand.

Von dem Augenblick an kannte Verdi nur ein Ziel: die Oper. Er war von einem wahren Theaterdämon besessen, und die Folge zeigte, daß er in der Richtung seines Talentes sich nicht geirrt hatte. In Mailand lernte Verdi einen neunzehnjährigen Poeten kennen, der bereits mit einem Bändchen Gedichte großen Erfolg errungen hatte.

Digitized by Google

Themiſtokle Solera, ſo hieß der junge Dichter, ſtrebte ſeinerſeits darnach, als Librettiſt für das Theater zu wirken. Die beiden jungen Leute faßten vom erſten Augenblick eine leidenſchaftliche Zuneigung zu einander und ihre Freundſchaft hat niemals gewankt. Nachdem ſie ihre Pläne und Anſichten ausgetauſcht, ſchrieb Solera ein Operntextbuch, das Verdi ſofort komponierte: „Oberto, conte di San Bonifacio“. In weniger als Jahresfriſt war das Werk beendet, einſtudiert und mit großem Erfolg (1839) in der Scala gegeben. Der Impreſario dieſes Theaters (Merelli) ließ Verdi ſogleich einen Kontrakt unterzeichnen, worin der junge Maeſtro ſich verpflichtete, noch drei Opern für die Scala zu ſchreiben. Er ſollte zunächſt ſein Talent für das komiſche Fach verſuchen, ein Talent, das ihm gänzlich fehlte. Den Beweis dafür lieferte ſeine komiſche Oper: „Un giorno di regno“, welche in der Scala ein eklatantes Fiasko erlebte. Allein unter welchen furchtbaren Seelenqualen war dies Werk entſtanden! Verdis heißgeliebte junge Gattin war plötzlich an einer Gehirnentzündung erkrankt und ſtarb nach wenigen Tagen. Halb wahnſinnig vor Schmerz, mußte Verdi dennoch die angefangene Partitur vollenden und zur beſtimmten Friſt abliefern. Niedergedrückt von dem ſchwerſten Schlag, in Schmerz und Thränen ſollte er heitere Melodien, komiſche Muſik ſchaffen! Man war ziemlich allgemein der Meinung, der Mißerfolg ſeiner Opera buffa habe Verdi vollſtändig entmutigt und zu dem Entſchluſſe gebracht, nie wieder für das Theater zu ſchreiben. In Wahrheit war er als Künſtler nicht leicht zu entmutigen; ohne Zweifel hatte ihn nur der Schmerz um den Verluſt ſeiner Frau in jene Abſpannung und Verzagtheit geſtürzt,

Digitized by Google

die ihn damals bis zur Reſignation auf jede weitere Bühnenthätigkeit führte. Sein Ehrgeiz ſchien erloſchen, ſeine Träume von glücklicher Zukunft zerſtört. Er dachte nur an ein ſtilles Leben in möglichſter Verborgenheit. In Buſſeto, bei ſeinem alten Schwiegervater, wollte Verdi ſeine frühere beſcheidene Stellung als Dirigent wieder einnehmen. Nach der Aufführung ſeiner zweiten Oper ſuchte er Merelli auf, um den zwiſchen ihnen vereinbarten Kontrakt zu löſen. War ja der Durchfall von „Un giorno di regno“ ſo vollſtändig geweſen, daß Verdi annehmen konnte, der Impreſario werde ſeinen Wünſchen auf halbem Wege entgegenkommen. Es kam anders; Merelli hatte ein ſo feſtes Vertrauen auf Verdis Zukunft, daß er ihm ſein Wort durchaus nicht zurückgeben wollte. Umſonſt verſicherte ihm Verdi, es ſei nicht eine flüchtige Laune, ſondern ſein wohlüberlegter Entſchluß nie mehr eine Oper zu ſchreiben. Erſt nach wiederholtem Drängen und immer flehentlicheren Bitten, Merelli möge ihm ſeine Freiheit wiedergeben, willigte dieſer ſchweren Herzens ein. „Nun wohl“, ſagte er ſchließlich, „die Sache iſt abgemacht, ich entbinde dich deiner Verpflichtung. Aber erinnere dich ſtets, daß, wenn du einmal von deinem Entſchluſſe zurückkommen ſollteſt, mein Theater dir immer offen ſtehen wird und gegen dieſelben Bedingungen wie bisher.“ Sie drückten ſich freundſchaftlich die Hände, und Verdi verließ Mailand, um in dem Kleinleben von Buſſeto zu verſchwinden — wie er wähnte, für immer.

Verdi hatte in Mailand ſeine Möbel verkauft und nur das kleine Wiener Klavier mitgenommen, das ſeine Frau benutzt und das ſein Schwiegervater ihm geſchenkt

Digitized by Google

hatte. Bald aber fühlte er, daß das eintönige, kleinbürgerliche Leben in Buſſeto einem jungen Künſtler nicht mehr genüge, der das bewegte Leben einer Großſtadt kennen gelernt hatte. Er entſchloß ſich daher wieder zur Rückkehr nach Mailand, doch mit dem Vorſatz, ſich dort ausſchließlich dem Muſikunterricht zu widmen. Gegen Merellis Zureden, zur Opern-Kompoſition zurückzukehren, blieb er hartnäckig taub. Doch beſuchte er häufig das Theater La Scala. Hier traf ihn eines Abends Merelli und bat ihn, für einige Augenblicke ihm in ſein Arbeitskabinett zu folgen. „Höre die peinliche Geſchichte, die mir eben paſſiert", klagte der Direktor. „Ich brauchte ein Libretto für Otto Nicolai, der mir die nächſte Oper ſchreiben ſoll, und beauftragte Solera, es zu verfaſſen. Nicolai findet aber das Libretto ſchlecht, unmuſikaliſch, unmöglich, und will kein Wort mehr davon hören. Ich wünſche deine Meinung darüber; willſt du mir den Gefallen thun, das Libretto mitzunehmen und es aufmerkſam zu leſen?" Verdi willigt ein und macht ſich zu Hauſe gleich an die Lektüre des Textbuches — es iſt das zu „Nabucco". Ergriffen von der Großartigkeit des bibliſchen Stoffes, entzückt von den rührenden und erſchütternden Situationen, ſetzt er ſich wie unbewußt ans Piano und improviſiert, das Libretto auf dem Pulte vor ſich, bis zum Morgengrauen. Als er aber das Buch zu Merelli zurücktrug, hatte er ſeine Kaltblütigkeit wiedergefunden. Er erklärte dem Direktor, daß er das Libretto ſehr gut und ſehr muſikaliſch, hingegen die Weigerung Nicolais unbegreiflich finde. Merelli, welcher letzterem inzwiſchen das Libretto zum „Verbannten" („Il Proscritto" gegeben, verſuchte nun, Verdi zur Kompoſition des „Na-

bucco“ zu überreden. Dieſer wiederholte ſeine Verſicherung, nie mehr eine Oper ſchreiben zu wollen; Merelli aber ſchob ihm das Buch in die Taſche und ihn ſelbſt mit den Worten: „Nur Mut! Setz dich hin und arbeite!“ zur Thür hinaus. Otto Nicolai war nicht glücklich mit ſeinem „Proscritto“. Die Oper (welche auch ſpäter in Wien, deutſch, als „Heimkehr des Verbannten“ wenig Erfolg gehabt) erlebte in der Scala ein entſchiedenes Fiasko. Einige Monate nachher meldet Verdi dem Direktor, ſein „Nabucco“ ſei fertig. Es war jetzt nur die neue Verlegenheit zu überwinden, daß der Tenor Donzelli, urſprünglich für den „Nabucco“ beſtimmt, demnächſt zur Stagione nach Wien abreiſen mußte. Merelli riet, die Rolle des „Nabucco“ für Bariton zu arrangieren, und zwar für den als Sänger und Darſteller gleich ausgezeichneten Ronconi. Verdi fand die Idee vortrefflich und gewann in der That an Ronconi einen unvergleichlichen Repräſentanten des wilden Nebukadnezar. In der erſten Vorſtellung des „Nabucco“ (9. März 1842) zeichnete ſich neben Ronconi eine junge Sängerin in der Rolle der Abigail aus: Giuſeppina Strepponi. Im Mailänder Konſervatorium gebildet, hatte ſie bereits im Jahre 1835 mit Glück in Trieſt debütiert, ſodann an der italieniſchen Oper in Wien und in allen größeren Städten Italiens geſungen. Die Strepponi, welche ſpäter noch zu dem Erfolge mancher Verdiſchen Oper beigetragen hat, zog ſich jedoch bald, in der Fülle ihrer Kraft, vom Theater zurück und wurde nach einigen Jahren — Madame Verdi. Sie hat fünfzig Jahre lang Freud' und Leid mit ihrem Gatten redlich geteilt.

Der glänzende Erfolg des „Nabucco“ hob Verdi in die Reihe jener gefeierten Meiſter, welche (wie Donizetti, Pacini, Mercadante) damals mit der Kompoſition der „Opera d'obbligo“ für die große Karnevals-Saiſon beauftragt zu werden pflegten. Merelli erklärte, indem er ihn um die nächſte neue Oper anſprach, daß nunmehr er, Verdi, ſeine Bedingungen zu ſtellen habe, welche die Direktion unweigerlich erfüllen werde. Verdi, weder unbeſcheiden, noch unpraktiſch, forderte nicht mehr noch weniger, als was Bellini für ſeine „Norma“ bekommen, das waren 6800 Franks. Er erhielt die verlangte Summe und machte ſich an die Arbeit. Es war wieder ein Libretto von Solera: „I Lombardi alla prima Crociata“. Die Oper errang (1843) keinen geringeren Erfolg als „Nabucco“. Vier Jahre ſpäter brachte Verdi eine mit neuen Muſikſtücken bereicherte franzöſiſche Bearbeitung dieſer Oper, unter dem Titel „Jeruſalem“, zur Aufführung in der Pariſer Großen Oper, wo ſie jedoch ebenſowenig gefiel, wie in Italien ihre Rücküberſetzung ins Italieniſche. Verdis Landsleute geben heute noch dem alten „Lombardi“ den Vorzug. Die drei großen Erfolge von „Oberto“, „Nabucco“ und „I Lombardi“ hatten ihren Autor an die Spitze der muſikaliſchen Bewegung in Italien geſtellt. Der einzige Komponiſt, der mit ihm rivaliſieren konnte, Donizetti, war an Geiſt und Körper ſchwer erkrankt und ſeinem Ende nahe. Alle erſten Bühnen Italiens bemühten ſich nun, eine Oper von Verdi zu bekommen. Er entſchied ſich zunächſt für die Fenice in Venedig und ſchrieb für ſie eines ſeiner erfolgreichſten Werke: „Ernani“. Diesmal war ſein Mitarbeiter der

Poet Piave, der das Libretto dem bekannten Drama Victor Hugos nachgebildet hatte. „Ernani“ gefiel außerordentlich in Venedig (1844). Während der Proben kam es zu einem Zerwürfnis zwiſchen Verdi und der Sängerin der Elvira, Sophie Löwe, der ſpäteren Fürſtin Liechtenſtein. Dieſe bezaubernde Sängerin zeigte ſich ſehr unzufrieden mit ihrer Rolle und äußerte ſich darüber zu Verdis bitterem Verdruß ganz unverhohlen. Als der Erfolg von „Ernani“ zugleich ein Triumph für Sophie Löwe wurde, kam ſie von ihrem Irrtume zurück und wollte Verdi wieder begütigen. Dieſer aber blieb unverſöhnlich und verließ Venedig, ohne ihr ein freundliches Wort zu ſagen. Erſt nach Jahr und Tag ließ er ſich beſänftigen und bewegen, die Hauptrolle in ſeiner Oper „Attila“ für die Löwe zu ſchreiben.

Verdi hatte das ſchöne, umfangreiche Landgut Sant' Agata angekauft. Hier beendigte er die Partitur ſeiner für das San-Carlo-Theater beſtimmten Oper „Luisa Miller“ (nach Schillers „Kabale und Liebe“) und begab ſich damit nach Neapel. In dieſer Stadt hatte Verdis „Alzira“ im Jahre 1845 eine Niederlage erlitten. Seine abergläubiſchen Freunde in Neapel behaupteten ſteif und feſt, dieſes Mißgeſchick ſei nur der „influenza“ des Kompoſiteurs Capecelatro zuzuſchreiben, der für einen ausgemachten „jettatore“ galt. Diesmal wollten nun ſeine Anhänger das Möglichſte oder Unmöglichſte leiſten, um Verdi vor dem böſen Blick des Capecelatro zu ſchützen. Ihre gute Abſicht brachte Verdi in die komiſcheſten Situationen. Kaum hatte er ſich in Neapel einlogiert, als auch ſchon ſeine Freunde vor ſeiner Thür im „Hôtel de Ruſſie“

die Wache bezogen und einander regelmäßig ablöſten, um jede Begegnung Verdis mit dem Unheilbringer zu vereiteln. Wollte Capecelatro in dem Hotel vorſprechen, ſo zwang man ihn unbarmherzig, ſich fortzuſcheren. Aber in dieſer Hauswache beſtand lange nicht der ganze Dienſt von Verdis unerſchütterlichen Schutzgeiſtern. Ging der Maeſtro aus, ſo war er umringt von einer kleinen wachſamen Gruppe, welche, entſchloſſen, ihn keinen Augenblick allein zu laſſen, überallhin mitmarſchierte, ins Theater, zum Reſtaurant, auf die Promenade — alles, um Capecelatro zu verhindern, ihrem Schützling nahezukommen oder gar ihn zu berühren. Für Verdi wurde dieſe Zärtlichkeit oft zur wahren Folter, allein er konnte ſich nicht helfen und wollte die Freunde nicht verletzen. Die Bemühungen derſelben wurden auch wirklich vom beſten Erfolg gekrönt: „Luisa Miller“ fand eine glänzende Aufnahme.

Verdis nächſte Oper: „Stiffelio“ vermochte weder in ihrer urſprünglichen Form (1850 in Trieſt), noch in ihrer ſpäteren Umarbeitung als „Aroldo“ durchzugreifen. Deſto größer und allgemeiner war die Wirkung der drei unmittelbar aufeinanderfolgenden Opern: „Rigoletto“, „Il Trovatore“ und „La Traviata“. Es iſt wenig bekannt, daß Verdi in der Hauptſache auch der Autor ſeiner Textbücher iſt. Nicht nur wählt er immer ſelbſt das Sujet zu ſeinen Opern, er entwirft auch das Scenarium und bezeichnet die Situationen und die Charaktere der Perſonen ſo genau, daß der Librettiſt nur ſeinen Angaben zu folgen und die Verſe zu liefern hat. Beauftragt, für die Fenice in Venedig eine neue Oper zu ſchreiben, erinnerte

ſich Verdi des Erfolges von „Ernani“ und wählte wiederum einen Stoff von Victor Hugo, nämlich das Drama „Le roi s'amuse“. Verdi gab ſeinem Textdichter Piave die nötigen Inſtruktionen, der auch bald das Libretto unter dem Titel: „La Maledizione“ („Der Fluch“) ablieferte. Allein die Cenſur bereitete dem Werke unſägliche Hinderniſſe: ſie verbot ſowohl den Stoff, als auch den (gewiß ganz unverfänglichen) Titel. Die Direktion und die Sänger der Fenice waren in Verzweiflung, denn Verdi beſtand hartnäckig auf ſeinem Stoffe. Da erſchien plötzlich ein Schutzengel in Geſtalt eines — Polizei-Kommiſſärs! Dieſer litterariſch gebildete Beamte kam eines Tages zu Piave, gab ihm einige die Handlung nicht alterierende und dennoch bedeutungsvolle Änderungen an die Hand, riet ihm, den „König“ in einen „Herzog von Mantua“ zu verwandeln und das Ganze „Rigoletto, der Hofnarr“ zu betiteln. Dies alles geſchah, und Verdi begann mit fieberhaftem Eifer an der Partitur zu arbeiten. In vierzig Tagen war die ganze Oper komponiert und wurde am 11. März 1851 mit außerordentlichem Beifall gegeben. Als man mit den Proben zu „Rigoletto“ beim vierten Akt angelangt war, bemerkte der Tenoriſt Mirate (der Darſteller des Herzogs von Mantua), daß in ſeiner Rolle ein Muſikſtück fehle, das er allein zu ſingen habe. Er bat darum. „Es hat Zeit“, entgegnete ihm Verdi, „ich werde es dir ſchon geben.“ Jeden Tag wiederholte Mirate dieſelbe Bitte, jeden Tag erhielt er dieſelbe Antwort. Endlich, am Tage vor der Orcheſterprobe, brachte Verdi dem ungeduldig drängenden Sänger die berühmte Canzone: „La donna è mobile.“ „Du mußt mir dein Ehrenwort geben“, ſagte

Verdi feierlich, „daß du dieſe Melodie niemals zu Hauſe ſingen, ſie nicht einmal ſummen oder pfeifen wirſt, daß du, mit einem Wort, ſie niemanden hören läßt!“ Mirate gelobt es, und Verdi geht beruhigt ſeiner Wege. Der Grund von Verdis Geheimthuerei war folgender: er zählte mit Recht auf die einſchlagende Wirkung dieſer ſo leichten und populären Melodie; aber eben deshalb fürchtete er, ſie könnte noch vor der Aufführung in ganz Venedig geträllert und ihm am Ende gar noch als ein Plagiat vorgeworfen werden. Er kannte ſeine Italiener. Selbſt bei der Generalprobe bat Verdi noch das ganze ſingende und muſizierende Perſonal, das Geheimnis zu wahren. Es wurde bewahrt, und die Wirkung der alſo behüteten Melodie war eine außerordentliche. Das Publikum raſte vor Vergnügen, und Tags darauf ſang man in allen Straßen „La donna è mobile“. Der kluge Maeſtro hatte alſo nicht Unrecht gehabt mit ſeiner Vorſicht.

Das Textbuch zum „Trovatore“ iſt von Cammarano nach dem ſpaniſchen Drama „El Trobador“ bearbeitet, deſſen ſiebzehnjähriger Verfaſſer, Garcia Guttierez, ſich von dem Ertrag der Tantièmen vom Militärdienſt losgekauft und zu einem der fruchtbarſten, beliebteſten Theaterdichter Spaniens aufgeſchwungen hat. Am Tage der erſten Aufführung von Verdis „Trovatore“ in Rom hatte der Tiber das ganze Stadtviertel und alle zum Apollo-Theater führenden Straßen überſchwemmt. Demungeachtet waren am 19. Januar 1853 ſchon 9 Uhr morgens alle Zugänge des Theaters belagert von einer unabſehbaren Menge Menſchen, welche, bis an die Knöchel im Waſſer ſtehend, den Einlaß zur Abendvorſtellung erwarteten. Verdi brauchte

gewöhnlich nicht mehr als vier Monate zur Kompoſition einer Oper. Faſt zugleich mit dem „Trovatore“ ſchrieb er die „Traviata“, deren Libretto Piave der „Dame aux camélias“ von Dumas nachgebildet hatte. „La Traviata“, ohne Frage eine der gelungenſten Arbeiten Verdis, erlebte bei ihrer erſten Aufführung in Venedig (1853) — ein eklatantes Fiasko! Die Schuld lag größtenteils an den Sängern: Violetta wurde von einer enorm dicken Sängerin, Donatelli, dargeſtellt, die man unmöglich für eine Lungenkranke halten konnte; Graziano als Alfredo litt dergeſtalt am Schnupfen, daß er kaum zu ſingen vermochte, und der Bariton Vareſi, wütend über die nach ſeiner Meinung zu untergeordnete Rolle des alten Germont, vernachläſſigte ſie in jeder Weiſe. Obendrein fühlten die Darſteller ſich geniert durch das moderne Salonkoſtüm, in welchem damals (dem Original getreu) die „Camelien-Dame“ geſpielt wurde. Ein Jahr ſpäter, mit anderen Sängern und im Koſtüm Ludwigs XIII., erlebte die Oper in Venedig einen glänzenden und bis heute nachhaltigen Erfolg.

Nach der „Traviata“ ſchwieg Verdi vier Jahre lang. Er arbeitete zum erſtenmal an einem für die Pariſer Große Oper beſtimmten Werke: „Die ſicilianiſche Veſper.“ Es war die Feſtoper für die Weltausſtellung 1855. Daß bei dieſer wie bei der folgenden Pariſer Expoſition (1867) kein Franzoſe, ſondern ein Ausländer mit der Kompoſition der „Weltausſtellungs-Oper“ beauftragt ward, iſt ſeltſam genug. Aber noch ſeltſamer erſcheint wohl die Wahl des Sujets: ein Italiener ſoll für die Franzoſen gerade die „Sicilianiſche Veſper“ bearbeiten und an die blutigſte Epiſode der franzöſiſch-italieniſchen Kriege erinnern! „Les

vêpres siciliennes“ (Text von Scribe und Duveyrier) wurden 1855 in der Pariſer Großen Oper mit gutem Erfolg gegeben. In Italien hat die Cenſur, mit welcher Verdi ſtets in Fehde lebte, die „Sicilianiſche Veſper“ verboten. Verdi mußte ſeiner Partitur ein anderes Libretto unterlegen, das der portugieſiſchen Geſchichte im ſiebzehnten Jahrhundert entnommen war und den Titel „Giovanna di Guzman“ erhielt. Ihr geringer Erfolg auf den italieniſchen Bühnen iſt zum Teile dieſem unglücklichen zweiten Textbuche, zum Teile der übermäßigen Länge der Oper zuzuſchreiben. Solch lange Dauer gehört leider zu den Gebräuchen der franzöſiſchen Großen Oper; die Italiener bequemen ſich ſchwer dazu. Auch der zweiten franzöſiſchen Oper Verdis: „Don Carlos“, hat dieſe ermüdende Länge überall empfindlich geſchadet. Auf die „Sicilianiſche Veſper“ folgte mit geringer Wirkung „Simon Boccanegra“, die fünfte für Venedig geſchriebene Oper von Verdi (1857). Das haarſträubende, ganz und gar unverſtändliche Libretto war von Piave, welchem ſich trotzdem Verdi zeitlebens anhänglich und großmütig erwies. Als Piave 1876 ſtarb, hatte er ſchwerer Körperleiden wegen bereits mehrere Jahre lang nichts arbeiten können. Um ſeine früheren Dienſte zu belohnen und ihn vor Mangel zu ſchützen, warf ihm Verdi eine lebenslängliche Rente aus, die ſtets pünktlich ausbezahlt wurde. Nicht genug; er ſtiftete ein Kapital für die junge Tochter Piaves, welches ihr ſamt den aufgelaufenen Intereſſen am Tage ihrer Großjährigkeit eingehändigt wurde. So konnte Piave, Dank der Erkenntlichkeit Verdis, ruhig ſterben.

Verdis nächſte Oper: „Il ballo in maschera“,

war für Neapel beſtimmt und wurde bereits im San-Carlo-Theater probiert; die Cenſur verbot jedoch das Stück, und Verdi ging damit nach Rom. Hier machte die päpſtliche Cenſur anfangs dieſelben Schwierigkeiten, gab aber ſchließlich die Oper unter der Bedingung frei, daß Guſtav III. von Schweden in einen „Gouverneur von Boſton“ verwandelt wurde. In dieſer amerikaniſchen Verkleidung iſt die Oper — eine der beſten von Verdi — ſeither verblieben und ein Repertoirſtück aller Bühnen geworden. „Il ballo in maschera“ war durch mehr als ein Decennium die letzte Oper, die Verdi für ſein Vaterland komponierte; die nächſten drei Opern waren auswärtigen Bühnen beſtimmt: „La forza del destino“ für Petersburg (1862), „Don Carlos“ für Paris (1867) und „Aïda“ für Kairo (1871). Letztere Oper iſt bekanntlich auf Beſtellung des Vizekönigs von Ägypten für das italieniſche Theater in Kairo geſchrieben, aber nicht, wie man ſo häufig lieſt, zu deſſen Einweihung, welche ſchon 1869 ſtattgefunden. Verdi hatte vom Khedive ein Honorar von 100 000 Francs für die Partitur verlangt und erhielt ſie; perſönlich nach Kairo zu kommen, war er nicht zu bewegen. Schon vierzehn Tage vor der erſten Aufführung waren alle Plätze vergriffen und wurden mit Gold aufgewogen, ſo groß war die Neugierde des Publikums in Kairo, das heißt des europäiſchen, denn höchſt ſelten ſieht man dort einen Turban im Theater. Die Frauen aus dem Harem des Vizekönigs nehmen die drei erſten Logen im zweiten Rang ein, ſind aber nicht ſichtbar, da ein dichter Muſſelinſchleier ſie den Blicken der Zuſchauer verbirgt. Nach der „Aïda“ konnte man nicht mehr behaupten,

Verdi lebe in vollständiger Abgeschlossenheit und Gleichgültigkeit gegen jede fremde Musik. Einige Jahre früher mochten seine Gegner ihm nachsagen, er habe nicht einmal die Partitur von „Don Juan“ jemals gelesen. Jetzt wissen wir aus der „Aïda“, aus „Othello“ und „Falstaff“, daß Verdi sich sogar mit Berlioz und Wagner vertraut gemacht hat. Zwischen „Aïda“ und „Othello“ (1887) liegen 18 Jahre; „Falstaff“ erschien 1893, in Verdis 80. Jahre.

Auf diese letzten Opern Verdis hier näher einzugehen, liegt nicht in dem Plan unseres Aufsatzes. Sehr bemerkenswert ist aber das Urteil, das Verdis Freund und Verehrer Gino Monaldi vom nationalen Standpunkt über diese letzte Phase des Komponisten abgiebt. „Unleugbar“, sagt Monaldi, „ist ein neuer Verdi aus dieser letzten Bethätigung seines künstlerischen Vermögens hervorgegangen. Der neue Verdi ist aber nicht mehr der seines Volkes, das dem „Tonmeister der italienischen Revolution“ vom „Nabucco“ bis zum „Hernani“, vom „Attila“ bis zum „Troubadour“ und vom „Troubadour“ bis zum „Maskenball“ folgte. Dieses Volk hat, besiegt und in Entzücken versetzt von dem Geiste des Komponisten, ihn noch jubelnd bis zur „Aïda“ verfolgen können. Hier angelangt aber machte es Halt. Für die Geschichte bleibt der Musiker des „Othello“ und des „Falstaff“ groß, ja größer noch, als er in der Vergangenheit gewesen; aber für die Volksüberlieferung endet Giuseppe Verdi mit der „Aïda.“ ... Die Kunst Giuseppe Verdis, des im ausgesprochensten Sinne italienischen Tonmeisters, dessen künstlerische Geschichte auf das innigste mit der seines Vaterlandes zusammenhängt und der beinahe zwanzig Jahre hin-

durch Italien nur im Ruhme ſeiner Kunſt hat fortleben laſſen, dieſe Kunſt gehört in ihrer letzten Äußerung nicht mehr ausſchließlich Italien an. Sie iſt, wie ſtets, das Ergebnis des Geiſtes und der Empfindung des Meiſters, aber dieſer Geiſt und dieſe Empfindung ſind einer Änderung unterworfen worden infolge einer kosmopolitiſchen Gewalt, deren kühne und ſtürmiſche Entwickelung Verdi ganz richtig vorausſah — weshalb er ſich wie früher an ihre Spitze ſtellen wollte, um die Bewegung zu leiten und zu regeln."

Hector Berlioz.

Als junger Menſch hatte ich das Glück, durch mehrere Wochen täglich mit Berlioz zu verkehren — in Prag, wo er 1846 eine Reihe von Konzerten gab. Freund Ambros und ich hatten durch unſeren jugendlichen Enthuſiasmus für ſeine Muſik bald Berlioz' Vertrauen gewonnen und durften eines Tages uns wohl die Frage erlauben, ob er nicht an die Abfaſſung von Memoiren denke? Berlioz antwortete ſofort bejahend. Er wolle ſeine Autobiographie demnächſt in Angriff nehmen; doch werde ſie ſo rückſichtslos wahr ausfallen, daß an ihre Veröffentlichung bei ſeinen Lebzeiten kaum zu denken ſei. Beides hat ſich als wahr erwieſen. Berlioz begann die Abfaſſung ſeiner „Mémoires" ſchon 1848 in London und ſchloß ſie am Neujahrstage 1865, alſo vier Jahre vor ſeinem Tode. Erſchienen ſind ſie erſt im Jahre 1870.

Dieſes Buch, eine der merkwürdigſten Autobiographieen, die wir beſitzen, hat ſeither durch die Veröffentlichung von Berlioz' Korreſpondenz eine höchſt dankenswerte und wichtige Vervollſtändigung erhalten. Die erſte (von Daniel Bernard herausgegebene) Briefſammlung „Correspondance inédite" enthält 150 Briefe von Berlioz an Freunde und Kunſtgenoſſen. Ihr folgte 1882 ein Band „Lettres intimes de Berlioz", 141 an der Zahl. Dieſe ſind ſämtlich an Humbert Ferrand in Paris gerichtet, welchen Ch. Gounod in ſeinem Vorwort als den vertrauteſten Freund Berlioz' bezeichnet.

Man kennt den Komponiſten der Oper „Fauſt" als einen geiſtreichen Mann, der das Wort wie die Feder virtuos handhabt. Als lebhafter Cauſeur kann er höchſt anregend, ja bezaubernd ſein, doch neigt er zur Phraſe und dieſe nimmt ſich geſprochen doch weit beſſer aus, als gedruckt. Gounod beginnt ſeine Vorrede zu den „Lettres intimes" mit einem Hymnus auf Berlioz und einem Bannfluch gegen „Die Majoritäten", die ſogenannte Volksſtimme, welche ſich anmaßt Gottes Stimme zu ſein. „Die Geſchichte lehrt uns, daß überall das Licht von Individuen auf die Menge ausſtrahlt, nicht von der Menge auf die Individuen, vom Weiſen auf die Unwiſſenden, nicht von den Unwiſſenden auf den Weiſen, von der Sonne auf die Planeten und nicht von den Planeten auf die Sonne. Hé quoi! Glaubt ihr, daß 36 Millionen Blinde ein Teleſkop ausmachen und 36 Millionen Schafe einen Hirten? Wie! War es die Menge, welche die Raphaels und Michelangelos gebildet hat, die Mozarts und Beethoven, die Galilei und Newton? Der Erfolg bei Lebzeiten iſt ſehr häufig

nur eine Frage der Mode; er beweiſt, daß das Werk auf dem Niveau ſeiner Zeit ſteht, aber keineswegs, daß es ſeine Zeit überdauern werde. Berlioz war, gleich Beethoven, eines der erhabenen Opfer des ſchmerzlichen Privilegiums: eine Ausnahme zu ſein. Er hat dieſe ſchwere Verantwortlichkeit teuer bezahlt." Was Gounod nach dieſem oratoriſchen Feuerwerk an perſönlichen Erinnerungen vorbringt, iſt ſehr dürftig und beſchränkt ſich eigentlich auf die Mitteilung, daß Gounod als neunzehnjähriger Schüler des Pariſer Konſervatoriums für Berlioz ſchwärmte und jede Gelegenheit benützte, ſich in Berlioz' Orcheſterproben zu ſchleichen. Hier fühlte ſich Gounod beſonders von einer Stelle aus Berlioz' Romeo-Symphonie ſo bezaubert, daß er ſie ganz im Gedächtnis behielt und anderen Tags dem erſtaunten Komponiſten auswendig vorſpielen konnte. Eine ſehr richtige Bemerkung Gounods iſt, daß Berlioz' ſo hart angefochtene Kompoſitionen doch eine Fülle früher unbekannter Effekte und Orcheſterkombinationen in die Welt geworfen haben, deren ſelbſt hochberühmte Meiſter ſich ſpäter bemächtigten. Auf dem Gebiete der Inſtrumentation hat Berlioz thatſächlich Schule gemacht. Berlioz iſt, nach Gounods Ausſpruch, „an der Verſpätung ſeiner Popularität" geſtorben. Auf Berlioz' letzte Oper „Die Trojaner" anſpielend, die für den Autor eine Quelle unſäglicher Enttäuſchungen wurde, ſchließt Gounod mit dem geiſtreichen „mot": Berlioz ſei, wie ſein heldenmütiger Namensbruder Hector, unter den Mauern von Troja gefallen.

Die Publikation der erwähnten Korreſpondenzen konnte zu keinem günſtigeren Zeitpunkt erfolgen, als eben jetzt, da Berlioz plötzlich eine populäre Größe geworden iſt in

ſeinem Vaterlande. Um den ſo heiß und vergeblich erſehnten Ruhm endlich doch zu erlangen — ſagt der Herausgeber der „Korreſpondenz“ — hatte Berlioz bloß etwas ſehr Einfaches zu thun: zu ſterben. Das mag für Frankreich richtig ſein.

In Deutſchland war Berlioz als genialer Komponiſt ſchon gefeiert worden zu einer Zeit, da man ihn in Frankreich noch ignorierte oder verſpottete. Vielleicht findet man heute in Deutſchland wiederum die plötzlich für Berlioz auflodernde Begeiſterung der Franzoſen etwas übertrieben und gewaltſam. Gleichviel, die eigenartige, mächtige Perſönlichkeit dieſes Mannes übt auf Deutſche und Franzoſen die gleiche Anziehungskraft, und überall, wo man ſich für Muſik intereſſiert, werden Berlioz' jetzt zum erſtenmal ans Licht gelangende Briefe mit Intereſſe geleſen werden. Jedenfalls ſind ſie eine weſentliche Ergänzung ſeiner „Mémoires“. Ich konnte mir nicht verſagen, dieſes Buch jetzt im Zuſammenhang mit der „Correspondance inédite“ und den „Lettres intimes“ wieder vorzunehmen. Aus dieſen drei einander ergänzenden Büchern, alſo durchaus eigenen Mitteilungen des berühmten Tondichters, gewinnen wir ein vollſtändiges Bild ſeines Lebens.

Wenn man an Berlioz' Selbſtbiographie etwas beklagen darf, ſo iſt es deren übergroße, gar viele Leſer abſchreckende Ausdehnung. Es gehört ſchon ein ſehr lebhaftes Intereſſe für den Autor dazu, um ſich durch mehr als 500 Seiten größten Oktavformates mit ſeiner Perſon zu beſchäftigen. Dazu die bequeme Breite, mit welcher Berlioz, gewohnt an den Ton der feuilletoniſtiſchen „Cauſerie“, manchmal recht unerhebliche Scenen oder Geſpräche wieder-

giebt. Die Lebhaftigkeit ſeines Temperaments verleitet ihn, überall zu dramatiſieren, wodurch ſeine Erzählung allerdings den Reiz der Friſche gewinnt, aber an Haltung und Stetigkeit verliert. So iſt Berlioz z. B. nicht im ſtande, kurz zu erzählen: „Ich ging trotz wiederholter Abmahnungen meines Freundes nach Meylan“, ſondern er führt dies (Seite 440) ganz, als wenn er ein Bühnenſtück ſchriebe, in einem ſehr lebhaften Dialog aus, welcher doch nichts anderes enthält, als das fortwährend wiederholte: „Geh' nicht!“ des Freundes und Berlioz' ſtereotyp darauf einſchlagendes: „Ich gehe doch!“ Eine launige Konverſation Berlioz' mit dem alten Thürſteher des Konſervatoriums füllt das ganze 23. Kapitel!

Das Merkwürdigſte in Berlioz' Biographie iſt ohne Zweifel ſeine Jugendzeit. Hector Berlioz, geboren am 11. Dezember 1803 in Côte-Saint-André, einem Städtchen zwiſchen Lyon und Grenoble, iſt der Sohn eines verdienſtvollen, geachteten Arztes daſelbſt. Man erzieht ihn natürlich im katholiſchen Glauben, „einer reizenden Religion, ſeitdem ſie niemanden mehr verbrennt.“ Sie machte ganze ſieben Jahre lang ſeine größte Seligkeit aus; ſpäter hat er ſich mit ihr überworfen. Hectors Vater war ein ſehr aufgeklärter Mann, der nichtsdeſtoweniger ſeiner bigotten Frau förmlich verſprochen hatte, den Sohn niemals vom ſtrengen Glauben abwendig zu machen. Er ließ ihn ſogar manchmal den Katechismus aufſagen — „eine Gewiſſenhaftigkeit“, zu welcher ſich ſpäter Hector ſeinem eigenen Sohne gegenüber für unfähig erklärt. Hectors Vater unterrichtete ihn mit größter Sorgfalt ſelbſt und ausſchließlich, konnte ihm aber niemals Geſchmack an den klaſſiſchen Studien

beibringen. Hingegen ſchwärmte der Junge für Landkarten und Reiſebeſchreibungen, welche ſeiner Phantaſie ein unermeßliches Feld eröffneten. Er war zwölf Jahre alt, als er gleichzeitig die zwei großen Paſſionen ſeines Lebens kennen lernte: die Muſik und die Liebe. Gegenſtand der letzteren war ein ſchönes achtzehnjähriges Mädchen, das Hector auf dem Landſitze ſeines Onkels, Meylan an der ſavoyiſchen Grenze, kennen lernte. Eſtella (ſchon der Name entzückte ihn) hatte natürlich nur ein mitleidiges Lächeln für die heftige Leidenſchaft des Knaben, der ſeinerſeits dieſes Jugendideal niemals vergeſſen hat. Mit ergreifender Wahrheit ſchildert er die Qualen dieſer leidenſchaftlichen erſten Liebe. In dieſelbe Zeit fielen ſeine erſten unbeholfenen Verſuche in der Kompoſition. Etwas früher hatte er unter Anleitung ſeines Vaters das Flageolet und die Flöte ſpielen gelernt, hierauf auch die Guitarre. Dies waren die drei erſten Inſtrumente, durch welche Berlioz in die Muſik eingeführt wurde, und die drei einzigen, die er in ſeinem Leben ſpielen gelernt! Gewiß der ſeltſamſte Anfang und das dürftigſte Material gerade für den Meiſter der großen Inſtrumentaleffekte und Orcheſterkombinationen! Berlioz freut ſich übrigens, daß ſein Vater ihn nicht im Klavierſpiel unterrichten ließ: „Ich wäre ſonſt wahrſcheinlich ein gefürchteter Pianiſt geworden, wie vierzigtauſend andere.“ Seine erſten Kompoſitionsverſuche trugen, unter dem Einfluſſe der unglücklichen Liebe von Meylan, den Stempel tiefſter Melancholie; Berlioz hat ſie ſämtlich vernichtet, nur die ſchwermütige Melodie zu einer Romanze aus „Eſtella“ (!) von Florian, rettete er ſpäter in den erſten Satz ſeiner „Phantaſtiſchen Sym-

phonie“ (1829) unverändert hinüber. Die Biographieen großer Komponiſten, insbeſondere Glucks und Haydns, bildeten nun die Lieblingslektüre des jungen Berlioz, der den Beruf des Tondichters als das höchſte denkbare Glück träumte. Sein Vater war anderer Anſicht und entſchloſſen, aus Hector einen Mediziner zu machen.

Um ihn für die mediziniſchen Studien vorzubereiten, begann der Vater das rieſige Handbuch der Oſteologie von Munzo mit ihm durchzunehmen. Hector empfand den größten Widerwillen dagegen, und nur das Verſprechen, man werde ihm eine wertvolle Flöte mit allen neuartigen Klappen aus Lyon kommen laſſen, ermutigte ihn, dieſen Widerwillen vorläufig noch zu bekämpfen. Mit neunzehn Jahren verließ er ſchweren Herzens das Vaterhaus, um in Paris die mediziniſche Schule zu beſuchen. Der erſte Anblick der zerſtückelten Leichen im Sezierſaale erfüllte ihn mit ſolchem Grauſen, daß er zum offenen Fenſter hinausſprang und lief, ſoweit ihn ſeine Füße trugen. Sein Kollege und Stubengenoſſe Robert erſchöpfte ſeine Beredſamkeit, um Berlioz bald nachher zu einem zweiten Beſuche des anatomiſchen Saales zu bewegen. Und ſeltſamerweiſe ließ ihn der gefürchtete Anblick diesmal unerſchüttert, er empfand nichts weiter als kalten Ekel. Die mediziniſchen Studien wurden fortgeſetzt, und Berlioz gewöhnte ſich bereits an den Gedanken, die große Zahl gemeinſchädlicher Ärzte noch um einen Unglücklichen zu vermehren, — als ein Abend in der Großen Oper ſeinen Gedanken eine neue Wendung gab. Man ſpielte „Die Danaïden“ von Salieri; es war die erſte Oper, welche Berlioz hörte. Die entzückende, berauſchende Wirkung, welche auf den jungen

Mann eindrang, ſteigerte ſich mit jedem Beſuche des Opernhauſes und erreichte ihren Gipfel bei der Aufführung von Glucks „Iphigenie in Tauris“. Unter dem Eindruck dieſer Vorſtellung that Berlioz noch auf der Schwelle des Opernhauſes den Schwur, trotz Vater und Mutter, Onkel und Tanten, nichts anderes zu werden, als Muſiker. Er verſchaffte ſich Zutritt zu dem greiſen Leſueur, dem berühmten Komponiſten der „Barden“, welcher ihn unter ſeine Schüler aufnahm und ſtets mit aufrichtigem Wohlwollen behandelte. Die Aufführung einer Meſſe, auf welche Berlioz große Hoffnungen geſetzt, ſcheiterte an einer Probe, welche infolge fehlerhaft ausgeſchriebener Stimmen einem Charivari glich. Berlioz machte ſich ſofort an eine Umarbeitung der Meſſe und verwendete drei Monate angeſtrengter Arbeit auf die eigenhändige Kopiatur aller Auflagſtimmen. Doch fehlten ihm vollſtändig die Mittel, eine neue Aufführung zu bezahlen. Seine Bitte an Chateaubriand um ein Darlehn von zwölfhundert Franken wurde mit einigen höflichen Zeilen abgelehnt. Der Verzweiflung nahe, erhielt Berlioz unerwartet Hilfe von einem enthuſiaſtiſchen (ſpäter im äußerſten Elende verſtorbenen) Kunſtfreunde Namens de Pons. Dieſer lieh die nötigen zwölfhundert Franken, und die Meſſe wurde mit vorzüglichen Kräften in der Kirche St. Roch aufgeführt. Inzwiſchen war die Spannung zwiſchen Berlioz und ſeinen Eltern aufs äußerſte gediehen; der Vater erklärte, den abtrünnigen Sohn nicht mehr unterſtützen zu wollen. Um den letzten Verſuch zu wagen, eilte Berlioz ins väterliche Haus zurück. Er fand eine eiſige Aufnahme. Der Vater erklärte, Hector müſſe der Muſik entſagen und dürfe nicht

mehr nach Paris zurück. Berlioz verfiel darüber in eine an Stumpfſinn grenzende dumpfe Verzweiflung; er berührte keine Speiſe, ſprach mit niemandem und brachte die Tage entweder eingeſchloſſen auf ſeinem Zimmer oder in Wäldern umherirrend zu. Dieſer Anblick ängſtigte denn doch endlich den Vater und milderte ſeinen Starrſinn. Hector dürfe wieder nach Paris und zu ſeinen Muſikſtudien zurück, aber nur probeweiſe, für einige Zeit; falls er da keine künſtleriſchen Erfolge, keine Anerkennung ſeines Talentes zu erringen vermöchte, müſſe er unweigerlich eine andere Laufbahn einſchlagen. Dieſe Entſcheidung ſollte, der ſtrengen Mutter wegen, Geheimnis bleiben. In ſeinem Herzensjubel vermochte aber Hector nicht zu ſchweigen; er vertraute das Geheimnis der Schweſter an, und dieſe verriet es an die Mutter. Letztere, von religiöſen Vorurteilen vollſtändig befangen, hielt ihren Sohn auf Erden entehrt und jenſeits verdammt, wenn er ſich einer mit dem Theater ſo eng verbundenen Kunſt widme. Nachdem ſie ihre Drohungen machtlos abprallen ſieht, wirft ſie ſich vor ihrem Sohne auf die Knie und beſchwört ihn, der Muſik zu entſagen. Er ſucht ſie zu beſchwichtigen. Da ſpringt die alte Frau auf, ihm zurufend: „So ziehe hin! Entehre deinen Namen, töte mich und deinen Vater durch Kummer und Schande! Ich verlaſſe das Haus! Du biſt mein Sohn nicht mehr; ich fluche dir!“ Damit verſchwand ſie und flüchtete ſich in ein entferntes Landhaus. Als unmittelbar vor der Trennung Hector mit ſeinem Vater ſich dahin begab, um ein Lebewohl von ihr zu erbitten, lief ſie davon, ſobald ſie die beiden erblickte.

Berlioz hat dieſe entſetzliche, unglaubliche Scene nie-

mals vergeſſen; ihr ſchreibt er zumeiſt den Haß zu, der ihn ſeither gegen allen religiöſen Fanatismus und frommen Unverſtand erfüllte.

Nach Paris zurückgekehrt, nahm Berlioz ſofort ſeine Studien bei Leſueur wieder auf und war vor allem bemüht, ſeine Schuld an de Pons ſo ſchnell als möglich zu tilgen. Er erhielt von Hauſe nun ein Monatsgeld von hundertundzwanzig Franken; dazu kam der beſcheidene Ertrag einiger Flöten- und Guitarrelektionen. Trotzdem gelang es Berlioz, indem er ſich die größten perſönlichen Entbehrungen auflegte, nach einigen Monaten ſechshundert Franken zu erſparen und damit die Hälfte ſeiner Schuld abzuzahlen. Es iſt eines der rührendſten und für Berlioz' Charakter ehrenvollſten Bekenntniſſe, daß er, um jene Schuld bezahlen zu können, eine winzige Kammer im fünften Stockwerke mietete und, anſtatt wie früher im Reſtaurant zu ſpeiſen, ſich monatelang von Brot, Weintrauben und Pflaumen nährte. Dieſe Mahlzeiten, zu dem Preiſe von höchſtens ſechs bis acht Sous, verzehrte er auf dem Pontneuf, zu Füßen der Statue Heinrichs des Vierten. De Pons, von dieſen Entbehrungen ſeines Freundes unterrichtet und ſelbſt in Geldverlegenheit, hatte den unglücklichen Einfall, ſich um die Bezahlung der zweiten Hälfte ſeines Darlehns direkt an Hectors Vater zu wenden. Dieſer Schritt wurde verhängnisvoll. Vater Berlioz ſendete zwar ſofort die gewünſchten ſechshundert Franken an de Pons, erklärte aber, ſeinen Sohn nicht weiter zu unterſtützen, falls dieſer nicht unverzüglich die Künſtlerlaufbahn verlaſſe. Der alte Herr fühlte längſt Reue über ſeine Nachgiebigkeit; ſein Sohn hatte nun fünf Monate in Paris zugebracht, ohne eine

Stellung zu erlangen, einen Erfolg zu erringen; anſtatt ein berühmter Komponiſt, war er in den Augen des Vaters nichts geworden, als ein leichtſinniger Schuldenmacher und unpraktiſcher Phantaſt. Hector ließ aber nicht mehr ab von ſeinem Lebensideal; er blieb in Paris, entſchloſſen, ſich mit Hilfe einiger Lektionen und großer Sparſamkeit allein fortzuhelfen. Mit Feuereifer komponierte er eine große Oper: „Les Francs-juges“ (Die Vehmrichter), und eine heroiſche Kantate auf ein Sujet des griechiſchen Freiheitskampfes, welcher damals alle Gemüter erregte. Alle Bemühungen des jungen Komponiſten um eine Aufführung ſeiner Werke ſcheiterten vollſtändig. Der Winter kam. Berlioz konnte ſein lukulliſches Mahl nicht mehr im Freien einnehmen, er brauchte Holz, Licht, wärmere Kleider. Seine Lektionen, zu einem Frank die Stunde, hatten beinahe ſämtlich aufgehört. Er hat nur die Wahl, demütig zum Vater zurückzukehren oder Hungers zu ſterben. Da giebt die unbezähmbare Leidenſchaft für die Muſik ihm neue Kraft. Berlioz läßt ſich als Choriſt im Théâtre des Nouveautés engagieren, einer kleinen Bühne, welche Vaudevilles und leichte komiſche Opern gab. Trotz ſeiner nur mittelmäßigen Baritonſtimme ſiegt Berlioz durch ſeine muſikaliſche Sicherheit bei der Aufnahmeprobe über ſeine fünf Mitbewerber: einen Leinweber, einen Hufſchmied, einen invaliden Schauſpieler und einen Kirchenſänger von Saint Euſtache. Sein Dienſt begann unverzüglich und wurde mit einer Monatsgage von fünfzig Franken entlohnt. Es gelang Berlioz, der ſeinen Eltern dieſen größten Schmerz erſparen wollte, ſeinen neuen Theaterdienſt vollſtändig geheim zu halten. Sie erfuhren

von dieſer Choriſten-Karriere ihres Sohnes erſt ſieben bis acht Jahre nach deren Abſchluß, und zwar durch Journale, welche zuerſt biographiſche Notizen über ihn veröffentlichten.

Berlioz, der inzwiſchen bei Reicha Kontrapunkt ſtudiert hatte, meldete ſich zu dem Kompoſitions-Konkurs am Konſervatorium; ſeine Kantate „Orpheus“ wurde nach einer oberflächlichen Prüfung für „unausführbar“ erklärt. Nach ſo vielen Schickſalsſchlägen fiel Berlioz in eine gefährliche Krankheit. Da erſcheint glücklicherweiſe ſein Vater, den ſo viel Feſtigkeit und Ernſt doch endlich beſiegen mochten, und gewährte Hector die frühere Unterſtützung wieder. Nun konnte er ſeinen Choriſtendienſt aufgeben, welcher, abgeſehen von der phyſiſchen Anſtrengung, den jungen Komponiſten verrückt zu machen drohte. „Nur ein wahrhafter Muſiker“, ruft er aus, „der zugleich unſere franzöſiſchen kleinen Bühnen kennt, vermag zu begreifen, was ich bei dem Lernen und Ausführen dieſer dummen Muſiken gelitten habe!“

In dem erſten kurzen Briefe der „Correspondance inédite“ trägt der junge Berlioz dem Muſikverleger Ignaz Pleyel in Paris einige konzertante Potpourris über italieniſche Opernmelodien an. Bekanntlich hat auch Richard Wagner, gleich Berlioz ein eingefleiſchter Gegner aller Unterhaltungsmuſik und Feind der Italiener, ähnliche Arrangements für Pariſer Verleger geliefert, um das Leben zu friſten. Warum wundert es uns viel weniger, wenn wir Haydn und Mozart kleinliche Lohnarbeit verrichten ſehen, als wenn Berlioz und Wagner dies thun? Weil wir jene als die univerſellſten und zugleich anſpruchs-

loſeſten aller Künſtler kennen, denen nichts Menſchliches und nichts Muſikaliſches fremd geweſen. Mit ihnen verglichen, erſcheinen Wagner und Berlioz einſeitig in ihrem Idealismus, unduldſam, ſtolz.

Berlioz hatte ſein Choriſtenjoch glücklich abgeſchüttelt und widmete ſich nun mit ganzer Kraft dem Studium zunächſt der dramatiſchen Muſik. Der Mann ſeiner größten, ja ſchrankenloſen Bewunderung iſt Gluck; ſein leidenſchaftlichſter Haß gehört Roſſini und den Roſſiniſten. Bei Vorſtellungen Gluckſcher Opern fungierte Berlioz im Parterre geradezu als Chef einer Handvoll Gluck-Enthuſiaſten und ſolcher, die er dazu machen wollte. In den Zwiſchenakten erklärte er ihnen die Schönheiten des Textbuches und der Partitur, und wehe dem Sänger oder Orcheſter-Dirigenten, der ſich die geringſte Änderung erlaubte. „Wo bleiben die Poſaunen? Hier ſtehen keine Becken! Wer unterſteht ſich, Gluck zu korrigieren?“ ſo ſchrie der junge Enthuſiaſt ganz laut während der Vorſtellung und erlebte meiſtens die Satisfaktion, daß der Dirigent, aus Furcht vor der Wiederholung ſolcher Skandale, die gerügten Unrichtigkeiten verbeſſerte. Neue, ungeahnte Ideale erſchloſſen ſich nun in raſcher Aufeinanderfolge dem jungen Berlioz: er ſtieß zum erſten Male auf C. M. Weber, Beethoven und Shakeſpeare. Der „Freiſchütz“ entzückte ihn trotz der bekannten Verſtümmelung, welche Caſtil-Blaze, „dieſer muſikaliſche Tierarzt“, ſich damit erlaubt hatte. „Sei verflucht! Verzweifle und ſtirb!“ ruft Berlioz jedem „Verbeſſerer“ eines Meiſterwerkes zu. Gegen Mozart fühlt Berlioz zeitlebens eine gewiſſe Voreingenommenheit, welche er hauptſächlich darauf zurückführt, daß er „Don Juan“

und „Figaro“ in Paris nur in der ihm verhaßten italieniſchen Oper von Italienern aufführen gehört. Außerdem kann er ſeinen Abſcheu vor der Koloraturſtelle im Allegro der Brief-Arie Donna Annas niemals verwinden; für dieſen allerdings nicht erfreulichen Sonnenfleck in der Don Juan-Partitur findet Berlioz das Epitheton „ſchändlich“ noch zu milde.

Eine engliſche Schauſpielertruppe, welche im Odéon-Theater gaſtiert, führt nun eine der bewegteſten und folgenreichſten Perioden in Berlioz' Leben herbei. Er ſieht zum erſten Male ein Shakeſpeareſches Trauerſpiel (Hamlet) mit Miß Smithſon als Ophelia. Gleichzeitig mit dem überwältigenden Eindrucke des Shakeſpeareſchen Dramas trifft ihn blitzartig eine raſende Leidenſchaft für die ſchöne Schauſpielerin. Wer dieſe Kapitel nicht bei Berlioz ſelbſt in den Memoiren oder in den Briefen an Ferdinand Hiller nachlieſt, kann ſich kaum eine Vorſtellung machen von der unbändigen, vulkaniſchen Natur ſeines Gemütes. Ruhige Leſer dürften wohl darin übereinſtimmen, daß ſich Berlioz wie ein Narr benommen hat. Er verliert vollſtändig „den Schlaf, die Lebhaftigkeit des Geiſtes, jedes Intereſſe für ſeine Lieblingsſtudien, jede Möglichkeit zu arbeiten“. Erſchöpft von tagelangem zielloſen Umherirren in den Straßen und Umgebungen von Paris, ſchläft er einmal im Schnee am Ufer der gefrorenen Seine, ein zweites Mal auf freiem Felde, ein drittes Mal auf einem Tiſche in einem Boulevard-Kaffeehauſe. Nach jener Hamlet-Vorſtellung hatte ſich Berlioz feſt vorgenommen, ſich niemals wieder einer ähnlichen Erſchütterung auszuſetzen. Doch kann er der Anzeige von „Romeo und

Julia“ nicht widerſtehen. Die Wirkung iſt furchtbar. Vom dritten Akt an vermag er — der übrigens kein Wort engliſch verſteht — kaum mehr zu atmen, eine eiſerne Fauſt preßt ſein Herz zuſammen, er ſagt ſich aus innerſter Überzeugung: „Jetzt bin ich verloren.“ Von den Shakeſpeare-Vorſtellungen hält er ſich mit einer Art Todesangſt fern, doch grübelt er unabläſſig, wie er die Aufmerkſamkeit Miß Smithſons erregen könnte, welcher er doch niemals in die Nähe zu kommen wagt. Es gelingt ihm, mit einer Konzert-Aufführung mehrerer ſeiner Kompoſitionen Aufſehen zu erregen — nur ſie allein hat nie davon reden gehört. Er ſchreibt wiederholt an ſie, ohne jemals eine Zeile von ihr zu erhalten; endlich verbietet ſie ihrer Kammerfrau, Briefe von dieſem ſchrecklichen Menſchen anzunehmen. Unter dem Eindrucke dieſer verzehrenden Leidenſchaft komponierte Berlioz ſeine „Symphonie fantastique“, die (in ſpäterer radikaler Umarbeitung) zuerſt den Ruhm des originellen Tondichters begründete und über die Grenzen ſeines Vaterlandes trug.

Endlich gelingt es ihm, den zweiten und bald darauf den erſten Preis in dem muſikaliſchen Konkurſe des „Inſtituts“ zu erringen. Viermal hatte Berlioz um dieſen Preis konkurriert und erlangte ihn erſt in ſeinem 27. Jahre, 1830, durch die außerordentlichſte Ausdauer. Mit dieſem erſten Preiſe iſt ein fünfjähriges Staatsſtipendium von jährlich 3000 Franken verbunden und die Verpflichtung, zwei Jahre in Rom zuzubringen. Berlioz begiebt ſich nach Rom, wo er in Horace Vernet, dem ehemaligen Direktor der franzöſiſchen Akademie (in der Villa Medici) einen wohlwollenden Vorgeſetzten und väterlichen Freund findet.

Der Aufenthalt in Rom, dieſer höchſte Lebenswunſch faſt aller Künſtler, iſt für Berlioz eine Pein. Er fühlt ſich in unerträglicher Gefangenſchaft, obgleich die franzöſiſchen Laureaten dort eine faſt unbegrenzte Freiheit genießen, nach Belieben größere Reiſen in ganz Italien machen dürfen, in der Akademie mit allem Nötigen verſorgt und mit jeder Kontrolle ihrer Studien verſchont ſind. Aber Berlioz hat wenig Sympathie für das Land und deſſen Bewohner; die italieniſche Muſik iſt ihm ein Greuel; für Gemälde und Statuen intereſſiert er ſich nicht. Den Ruhm der päpſtlichen Kapelle nennt er einen ganz unverdienten, den Kirchen-Kompoſitionen Paleſtrinas geſteht er zwar „Geſchmack und Gelehrſamkeit" zu, findet es aber komiſch (une plaisanterie), von dem „Genie" dieſes Meiſters zu ſprechen. In Rom verkehrt Berlioz häufig mit Mendelsſohn-Bartholdy, von dem er jedoch in ſeinen Memoiren in auffallend kühlem, faſt gereiztem Tone ſpricht. An dieſer Stelle wird uns die „Correspondance inédite" ſehr wichtig und erfreulich. Denn der ungemein herzliche, faſt ſchwärmeriſche Ton, mit dem Berlioz hier über Mendelsſohn ſchreibt, unter dem unmittelbaren Eindrucke ihres freundſchaftlichen Verkehrs, ſticht beträchtlich ab von der kühlen Zurückhaltung, die Berlioz in ſeinen 35 Jahre ſpäter geſchriebenen Memoiren über Mendelsſohn beobachtet. In ſeine „römiſche Gefangenſchaft" fiel der Verkehr mit Felix Mendelsſohn wie ein holder Lichtſtrahl. „Das iſt ein bewunderungswürdiger Junge," ſchreibt Berlioz 1831 aus Rom; „ſein Reproduktions-Talent iſt ebenſo groß wie ſein muſikaliſches Genie, und das will viel ſagen. Alles, was ich von ihm gehört, hat mich entzückt; ich glaube feſt,

daß er eine der höchſten muſikaliſchen Erſcheinungen dieſer Epoche iſt. Er hat mir hier den Cicerone gemacht; jeden Morgen ſuchte ich ihn auf, da ſpielte er mir eine Beethovenſche Sonate, wir ſangen Glucks „Armida“, dann führte er mich zu allen den berühmten Ruinen, die mir, ich geſtehe es, wenig Eindruck machten. Mendelsſohn iſt eine jener reinen Seelen (âmes candides), wie ſie uns nur höchſt ſelten begegnen.“ Noch in viel ſpäteren Briefen ſpricht Berlioz mit gleicher Wärme von Mendelsſohn. „Iſt Mendelsſohn angekommen?“ fragt er F. Hiller und fährt fort: „Das iſt ein enormes, außerordentliches, wunderbares Talent. Ich kann nicht in den Verdacht der Camaraderie kommen, wenn ich ſo ſpreche, denn er hat mir aufrichtig geſagt, daß er von meiner Muſik abſolut nichts verſtehe. Er iſt ein durchaus jungfräulicher Charakter und glaubt noch an etwas; ein wenig kühl iſt er im Umgange, aber ich liebe ihn ſehr, mag er es auch vielleicht nicht vermuten.“ Das ſind ſchöne, für beide Teile ehrenvolle Worte. Herr Daniel Bernard hätte ſich daran ein Beiſpiel nehmen ſollen, anſtatt in ſeinem Vorworte Mendelsſohns Charakter auf das unwürdigſte zu verunglimpfen. Mendelsſohn fühlte gegen Berlioz' Kompoſitionen eine entſchiedene, unüberwindliche Abneigung, die jedem mit Mendelsſohns Muſik Vertrauten ſehr begreiflich erſcheinen muß. Den eigentlichen Grund dieſer Antipathie findet nun Herr Bernard in dem künſtleriſchen Neide Mendelsſohns, der auf Berlioz „eiferſüchtig wie ein Tiger“ geweſen und gleichwohl nicht geahnt habe, „daß Berlioz ihm einſt die Palme muſikaliſchen Ruhmes ſtreitig machen werde. Mendelsſohn neidiſch, eiferſüchtig, — und auf

Berlioz? Es ist zu albern. In Deutschland weiß es jedermann, daß Mendelssohn in Wahrheit eine „reine Seele" war, und die Franzosen können es ihrem Berlioz aufs Wort glauben. Herr Daniel Bernard hätte im Gegenteil zweierlei rühmend hervorheben sollen in Mendelssohns Benehmen: einmal die kollegiale, freundschaftliche Bereitwilligkeit, die er stets, in Rom wie später in Leipzig, Berlioz entgegenbrachte, sodann die Aufrichtigkeit, mit der er seine Abneigung gegen die musikalische Richtung des Franzosen gestand. Solch mannhafte Wahrheitsliebe sollte in unserer Zeit der konventionellen Höflichkeit doppelt laut gepriesen werden. Und Berlioz selbst hat sie gepriesen, wenngleich nicht ohne einen begreiflichen bitteren Geschmack auf der Zunge, denn „Mendelssohn", schreibt er aus Leipzig 1843 an einen Pariser Freund, „hat mir über meine Symphonien und mein Requiem niemals auch nur ein Wort gesagt".

Auch Berlioz war im Innersten eine wahrhafte, redliche Natur. Unglückliche Verhältnisse zwangen ihn leider, als Musikkritiker des Journals des Débats seine Überzeugung nicht selten zu maskieren; das war ihm schwer und peinlich. Mendelssohn wäre es unmöglich gewesen.*)

Fahren wir fort in Berlioz' Biographie. Er hatte keine Ruhe mehr in Rom und gerät in einen kaum begreiflichen Jubel, als H. Vernet ihm erlaubt, seine „zwei-

*) „Ich möchte, Sie könnten die neue Oper von Balleta, dem berühmten englischen Klavierprofessor hören," schreibt Berlioz am 13. November 1857 an seinen Freund A. Morel. Glauben Sie nicht ein Wort von den mächtigen Lobsprüchen, welche mein heutiges Feuilleton darüber enthält! Im Gegenteile, ich mußte mir die größte Gewalt anthun, um nur ruhig darüber zu schreiben."

jährige italieniſche Verbannung“ um ſechs Monate abzukürzen und (im Sommer 1832) nach Paris zurückzukehren. Hier folgt er gleich einem unwiderſtehlichen Triebe, indem er ſich gerade gegenüber der ehemaligen Wohnung von Miß Smithſon einquartiert. Die alte Leidenſchaft erwacht ſofort, als er von der Anweſenheit der für ihn ſeit zwei Jahren Verſchollenen hört. Berlioz arrangiert ſo ſchnell als möglich ein großes Konzert mit der „Phantaſtiſchen Symphonie“ an der Spitze und bringt es durch Vermittelung von Freunden dahin, daß ſeine angebetete Henriette der Produktion beiwohnt. Sie errät raſch den Zuſammenhang und erlaubt ihm am folgenden Tage, ſie zu beſuchen. Um ſeine Ruhe war es nun wieder für lange Zeit geſchehen. Sowohl Berlioz' Eltern, als die Familie der Smithſon erklärten ſich auf das entſchiedenſte gegen eine Verbindung zwiſchen den beiden. Ein Jahr lang dauerte dieſer Kampf, währten dieſe Qualen, denen Berlioz zu unterliegen fürchtete. Was ſeinen Wünſchen hilfreich entgegenkam, war leider eine Reihe von Unglücksfällen, welche ſeine Geliebte trafen. Miß Smithſon hatte als Directrice der Theaterunternehmung ihr Vermögen eingebüßt und war von Gläubigern belagert; am Abend ihrer Benefizvorſtellung ſpringt ſie raſch aus dem Wagen und bricht den Fuß. Die Heilung ging ſehr langſam vorwärts. Endlich, im Sommer 1833, heiratet Berlioz ſeine Henriette Smithſon. „Sie hatte,“ ſo erzählt er, „an unſerem Hochzeitstage nichts mehr auf der Welt als Schulden und die Ausſicht, nur noch hinkend die Bühne betreten zu können; ich ſelbſt beſaß alles in allem 300 Franken, die ein Freund mir geliehen, und war von

neuem entzweit mit meinen Eltern. Allein sie war jetzt mein Eigen, ich trotzte allem Ungemach."

Für Berlioz beginnt nun eine Zeit der Arbeit und Entbehrung, zugleich aber auch gekräftigter künstlerischer Zuversicht. Ein Konzert, das er unter Mitwirkung Franz Liszts giebt, trägt 7000 Franken ein, welche sofort den Gläubigern seiner Frau in die Hände fallen. Erst mehrere Jahre später und unter empfindlichen Entbehrungen gelang es Berlioz, diese Schulden gänzlich zu tilgen. Auf Anregung Paganinis, der für seine Produktionen ein Konzertstück von Berlioz' Kompositionen wünschte, schrieb dieser die Harold-Symphonie. Bekanntlich durchzieht diese ganze Symphonie, gleichsam deren Helden repräsentierend, eine Solo-Viola; Paganini fand die Partitur für seine Zwecke nicht konzertant genug. Als aber Paganini ein Jahr später die Harold-Symphonie und die „Fantastique" in Paris unter Berlioz' Leitung hörte, war er so entzückt davon, daß er dem Komponisten am anderen Morgen 20000 Franken nebst einem enthusiastischen Schreiben zuschickte. Berlioz, der krank zu Bette lag, rief, seiner Sinne kaum mächtig, Frau und Kind herbei, welche an seinem Bette auf die Knie fielen und mit Freudenthränen Gott für die unerwartete Hilfe dankten.

Hier müssen wir Berlioz' Erzählung mit einer aufklärenden Berichtigung unterbrechen, die wenigen bekannt geworden und Berlioz selbst zeitlebens unbekannt geblieben ist. Alle Welt war nämlich erstaunt, daß ein so königliches Geschenk gerade von Paganini gemacht worden sei, von dessen Geiz die unerhörtesten Beispiele allgemein bekannt waren. Das Rätsel ist erst in neuester Zeit von

Ferdinand Hiller gelöst worden. In seinem Essay über Berlioz*) erzählt Hiller, welche merkwürdige Aufklärung jener unglaublichen Großmut Paganinis ihm Rossini gegeben hat: „Armand Bertin, der reiche, mächtige Besitzer des Journal des Débats, hatte durch Berlioz selbst von der fanatischen Begeisterung des berühmten Geigers gehört und machte, da er den genialen Berlioz liebte, Paganini den Vorschlag, sich ohne Unkosten als Spender der genannten Summe zu bekennen. Paganini that, wie von ihm verlangt wurde. „Ist das denn wahr, möglich, glaublich?" frug ich Rossini. — „Ich weiß es," erwiderte der Maestro, mit dem festen Ernste, der ihm nicht minder wohl anstand als der scherzende Humor, in dem er sich meistens gefiel. Kein Zweifel, daß diese Thatsache noch manchen anderen bekannt war. — Andere mögen sie bezweifeln — ich bin von ihrer Wahrheit überzeugt." —

Paganinis — oder richtiger Bertins Großherzigkeit setzte Berlioz in den Stand, sich durch längere Zeit ausschließlich und sorgenfrei jenem großen Werke zu widmen, in das er seine beste Kraft legen wollte, um es Paganini zuzueignen: die dramatische Symphonie „Romeo und Julia". „Nun brauche ich kein Feuilleton mehr zu schreiben!" ist der erste Ausruf, mit welchem Berlioz das unerwartete Geschenk von 20000 Franken begrüßt. Durch sein ganzes Buch zieht sich dieser Gedanke, — in bitteren Klagen über die ihm entsetzliche Thätigkeit als Kritiker, in lebhaften Schilderungen der peinlichen Mühe und Anstrengung, mit welcher er ein Feuilleton für das Journal

*) „Künstlerleben" von F. Hiller (Köln 1880, bei M. Dumont).

des Débats fertig bringt. Einmal erzählt er ſogar, wie er ſich durch drei Tage in ſein Zimmer eingeſchloſſen hatte, um über eine ihm ganz unintereſſante komiſche Oper ein Feuilleton zu ſchreiben. Die Qual, durchaus keinen Anfang finden zu können, brachte ihn in ſolche Verzweiflung daß er ſich die Haare ausriß, wie ein Kind weinte, endlich, eine Piſtole herablangend, dem Selbſtmorde nahe war! Und doch verdankte Berlioz ſeinen Ruhm und Einfluß in Frankreich zum großen Teile ſeinen Journalkritiken, die ihm auch, wie er ſelbſt hervorhebt, glänzend honoriert wurden! Seine wiederholte bittere Klage, gänzlich unbedeutende Kunſterſcheinungen ernſthaft beſprechen und mittelmäßige Komponiſten loben zu müſſen, giebt jedenfalls die beſte Aufklärung über ſeinen faſt krankhaften Widerwillen gegen ein von ihm ſo rühmlich vertretenes Fach. Bei dem herrſchenden Lob- und Komplimentierſyſtem der franzöſiſchen Tageskritik (wenigſtens einheimiſchen Künſtlern gegenüber) war es ihm, dem ſelbſtproduzierenden Tonkünſtler, doppelt ſchwer gemacht, ſeine abfällige Meinung unverblümt auszuſprechen. Ganz irrtümlicher Weiſe hielt man in Deutſchland Hector Berlioz für einen beſonders ſtrengen Kritiker. Man braucht nur einen beliebigen Jahrgang des Journal des Débats aufzuſchlagen, um ſich gar ſehr vom Gegenteil zu überzeugen. Kompoſitionen franzöſiſcher Kollegen, welche er in ſeinem Herzen verachtete und verlachte und die er im vertrauten Geſpräch gnadenlos mit einigen zweiſchneidigen Worten hinrichtete, hat er in ſeinem Journal in der Regel erſtaunlich milde, ſogar freundlich behandelt. Allerdings gewahrt der Kundige zwiſchen den Zeilen die Anſtrengung dieſes kritiſchen

Eiertanzes. Man vergleiche Berlioz' zahlreiche apologetiſche Kritiken über den „großen Meiſter Meyerbeer“ im Journal des Débats mit den wegwerfenden Worten, welche er ihm in den Memoiren widmet. Vollkommen freien Lauf hat der Feuilletoniſt Berlioz ſeiner künſtleriſchen Oppoſition vielleicht nur in zwei Fällen gegönnt: gegen die Verſtümmler Gluckſcher, Weberſcher, Beethovenſcher Partituren und — gegen Richard Wagner, deſſen Erfolge ihm das Herz abfraßen. Im übrigen vermochte er ſich nicht aus den zahlloſen Fäden und Fädchen loszumachen, welche den Pariſer Feuilletoniſten umwinden und ſein Urteil, wenn auch nicht verkehren, ſo doch unwiderſtehlich nach rechts oder links beugen. Und dieſen Zwang mußte gerade ein Muſiker von ſo ſtrenger, ja unduldſamer Exkluſivität des Geſchmackes wie Berlioz als Folterqual empfinden.

Berlioz hat in ſeine Memoiren die bekannten „Muſikaliſchen Reiſebriefe“ aus Deutſchland, Öſterreich und Rußland vollſtändig aufgenommen. Auf das Publikum, die Künſtlerſchaft und die Kritik in Wien und Prag iſt Berlioz ſehr gut zu ſprechen. Die Aufnahme, die er in dieſen Städten gefunden, zählte er mit Recht zu den Glanzpunkten ſeines Lebens. Manche irrtümliche Angabe oder Auffaſſung wird man einem des Deutſchen gänzlich unkundigen Reiſenden leicht nachſehen. Nur eines berührte mich peinlich: Berlioz' kindiſche Behauptung, Beethovens A-dur-Symphonie ſei noch im Jahre 1820 in Wien mit der äußerſten Geringſchätzung (avec le plus mortel dédain) behandelt worden, während man ſich gleichzeitig zu den Opern von Salieri drängte! Bei der oberflächlichſten Nachforſchung hätte Berlioz erfahren müſſen, daß im

Jahre 1820 längſt kein Menſch mehr von den Opern Salieris ſprach, ſondern Roſſini, Weigl, Cherubini, Boieldieu, Catel und Méhul das Theater beherrſchten. Und daß gerade die A-dur-Symphonie von Beethoven gleich bei ihrer erſten Aufführung in Wien (1813) einen unerhörten Triumph gefeiert und denſelben fortan bei jeder Wiederholung behauptet hat, weiß in Deutſchland der letzte Orcheſtergeiger. Aber ein Franzoſe, ſei er ſelbſt Komponiſt und Muſikſchriftſteller von dem Range eines Berlioz, läßt ſich ſeine alten Kindermärchen nicht nehmen. Unter dieſe von Berlioz geglaubten und neu aufgetiſchten Kindermärchen gehört es auch, daß C. M. v. Weber in London aus Kränkung über den Mißerfolg ſeines „Oberon“ geſtorben ſei! Das Wahre daran iſt, daß Weber bereits ſehr leidend, den Todeskeim in der Bruſt, nach London gereiſt war, von wo er ſelbſt den glänzenden, alle ſeine Erwartungen übertreffenden Erfolg des „Oberon“ in mehr als einem Brief geſchildert hat.

Über Richard Wagner und deſſen Verhältnis zu Berlioz geben uns die intimen Briefe mehr Aufklärung als die Memoiren. Je weiter und lauter Wagners Ruf ſich verbreitet, deſto heftiger regt ſich die Oppoſition in Berlioz. Im Jahre 1858 ſchreibt dieſer über Hanns von Bülow: „Dieſer junge Mann iſt einer der eifrigſten Zöglinge jener unſinnigen Schule, welche man in Deutſchland die der Zukunft nennt. Sie geben nicht nach und wollen durchaus, daß ich ihr Haupt und Fahnenträger ſei. Ich ſage gar nichts und ſchreibe nichts; die Vernünftigen werden ohnehin wiſſen, was daran iſt.“ Er ſchrieb aber doch, ſchrieb gelegentlich der Pariſer Orcheſterkonzerte Wagners eine

Kritik, welche bei aller anerkennenden, teilweiſe ſogar bewundernden Höflichkeit doch ſehr ſchneidig ausfiel gegen Wagner, und mehr als zweiſchneidig gegen die „Zukunftsmuſik“. War Berlioz ſtreng gegen Wagner, ſo iſt Wagner gegen Berlioz grauſam geweſen. Mit dem Scharfblick des Haſſes entdeckte und enthüllte er alle Schwächen in Berlioz' Muſik, alle Verirrungen und Widerſprüche ſeines Kunſtprinzips. Merkwürdig iſt in dieſem litterariſchen Zweikampf, daß beide Gegner einander beſonders nachdrücklich diejenigen Eigenſchaften als Verirrungen vorwerfen, die ihnen ſelber mehr oder weniger anhaften. Wenn Berlioz ſchon die „maßlos ausgedehnte“ Ouverture zum Fliegenden Holländer als Beweis anführt für die falſche Tendenz Wagners, welche „unbekümmert um die muſikaliſche Geſtaltung und den ſinnenfälligen Eindruck, nur die poetiſche oder dramatiſche Idee auszudrücken trachtet“, ſo vergißt er, wie ſehr ſeine eigenen Inſtrumentalwerke dieſe „Tendenz“ verraten. Wenn ſeinerſeits wieder Wagner an ſeinem Gegner die überreizte Exaltation tadelt und die vom Außerſichſein in Ermattung zurückſinkende Phantaſie Berlioz mit dem Zuſtande eines Opiumeſſers vergleicht, ſo erinnern wir uns ſofort, daß Ähnliches von unbefangenen Kritikern auch über Wagnerſche Muſik geſagt iſt. Kein Zweifel, daß Berlioz von Wagners Urteil und noch mehr von deſſen ſteigenden Erfolgen in Deutſchland auf das ſchmerzlichſte berührt war. Am Morgen nach dem berühmten Fiasko des „Tannhäuſer“ in der Pariſer Großen Oper kann Berlioz in einem Briefe an Madame Maſſart einen wilden Jubelſchrei nicht unterdrücken. Und nach dem unwürdigen Spektakel

der zweiten Aufführung ruft er gleichſam erleichtert aus: „Was mich betrifft, ſo bin ich fürchterlich gerächt!“ Es iſt bedauerlich, zu ſehen, wie die Verbitterung über ſein eigenes Künſtlerlos dieſen ſo ſcharfen Geiſt trübt, ſein Urteil umnebelt. Nicht nur hat er gar keine Empfindung dafür, daß jener von dem Jockeyklub im „Tannhäuſer“ verübte Spektakel vorausgeplant und eine Büberei war; Berlioz verkennt in ſeinem Haß gegen die „Zukunftsmuſik“ obendrein die unleugbare nahe Verwandtſchaft, die ſeine eigene Muſik mit jener verbindet. Anfangs waren es Berlioz' Orcheſterwerke, die auf den jüngeren Wagner einwirkten, am Ende wird wieder, umgekehrt, Berlioz (in ſeiner Oper „Les Troyens“) von Wagner beeinflußt und wenn nicht von Wagners Muſik, ſo doch gewiß von ſeinen Grundſätzen. Berlioz' prophetiſches Auge war blind für die mögliche Zukunft der „Zukunftsmuſik“ in Frankreich. „Die Zeit des Fliegenden Holländer, Tannhäuſer und Lohengrin wird für Frankreich ſo ſicher kommen, wie ſie für Italien gekommen iſt. Ja, wenn Richard Wagner nicht heute ſchon in Paris geſpielt wird, ſo ſind lediglich nationale und politiſche Antipathien daran ſchuld. Muſikaliſch iſt dem Komponiſten des Tannhäuſer in Paris vollſtändig der Boden geebnet durch die neufranzöſiſche Schule und vor allem — durch den wiedererweckten Berlioz ſelbſt.“ So ſchrieb ich im Jahre 1880 und habe Recht behalten.

Berlioz' Briefe werden, ſeinen Erlebniſſen entſprechend, je weiter, deſto trübſinniger und grollender. Er begräbt ſeine zweite Frau (die Sängerin Ricio, dieſelbe, die ihn 1846 auf ſeinen Konzertreiſen begleitet hatte), und muß

ſeinen einzigen Sohn, Louis Berlioz, überleben, der als Seemann auf fernem Meere ſtirbt. Die letzte, große ungetrübte Freude hatte Berlioz, ſeinem eigenen Ausſpruche nach, Wien zu verdanken. Auf die Einladung Herbecks war Berlioz Ende 1866 nach Wien gekommen, um ſeine hier noch unbekannte dramatiſche Symphonie „Fauſts Verdammnis“ im großen Redoutenſaale zu dirigieren. Der begeiſterte Empfang, den das Wiener Publikum ihm und ſeinem „Fauſt“ bereitete, machte Berlioz ganz glücklich.

Auch London beſuchte er wiederholt in ſeinen letzten Jahren, wo er als Künſtler ſtets ehrenvollſte Aufnahme und auch pekuniär ſeine Rechnung fand. Er iſt deshalb auf die Engländer und ihr muſikaliſches Verſtändnis nicht ſchlecht zu ſprechen. Wo findet er daheim ein Publikum wie in Deutſchland, England oder Rußland? „Nichts um mich her zu ſehen, als Stumpfſinn, Gleichgültigkeit, Undank oder Schrecken — das iſt mein Los in Paris. Frankreich iſt vom muſikaliſchen Standpunkt nur ein Land von Cretins. In England iſt wenigſtens der Wunſch, Muſik zu lieben, wahr und nachhaltig.“

In Paris vergräbt er ſich immer tiefer in die Überzeugung, von lauter Feinden und Intriganten umgeben zu ſein. Seine Bannflüche gegen Künſtler, Kritiker, Theater-Direktoren, Konzertleiter, vollends gegen die „barbariſche Nation“ der Franzoſen werden immer häufiger und heftiger.

In ſeinem 61. Jahre ergreift ihn nochmals die ehemalige Leidenſchaft für ſeine damals 67jährige Jugendliebe Eſtella, die er als Witwe und Mutter erwachſener Söhne

nach langen Nachforſchungen in Lyon wiederfindet. An dieſe würdige alte Frau, die ſich dabei ſehr vernünftig benahm, ſchreibt nun Berlioz Briefe voll kindiſcher, raſender Leidenſchaftlichkeit. Stephen Heller erzählte mir, wie Berlioz ſich ihm eines Tages, überwältigt von dieſer verzweifelten Spätliebe, ſchluchzend an die Bruſt warf. Heller verwies ihm mit ſanftem Ernſt ſolche Thorheit, die ihn zugleich unglücklich und lächerlich mache. „Was wollen Sie?“ entgegnete Berlioz, „es iſt eine alte Erfahrung, daß der verwundete Stier ſterbend immer zu demſelben Thor hinausrennt, durch welches er in die Arena hereingekommen iſt.“ Auf dieſe wiedergefundene Eſtella beziehen ſich die wahrhaft tragiſchen Schlußworte ſeiner Memoiren. Sie lauten: „Ich ſchreibe nichts mehr, ich komponiere nichts mehr. Die muſikaliſche Welt von Paris und anderwärts, die Art und Weiſe, wie die Künſtler geſchätzt werden, das alles erregt mir Brechreiz und Wutanfälle. Aber denken wir nicht an die Kunſt. Stella! Stella! Ich kann jetzt ohne Zorn und Bitterkeit ſterben.“

Berlioz ſtarb in tiefem Grolle gegen ſein Vaterland, in welchem er nicht hoffte, jemals nach Verdienſt anerkannt zu werden. Hingegen baute er, in Erinnerung an ſeine früheren Triumphreiſen, darauf, daß ſeine Werke in Deutſchland nicht nur die gleiche Begeiſterung wie ehemals erregen, ſondern an Verbreitung und Popularität noch ſtets wachſen würden. Er hat ſich in beiden Vermutungen, jener ſchmerzlichen ſowohl, als dieſer freudigen, getäuſcht. In Frankreich iſt bekanntlich nach Berlioz' Tode, oder noch präziſer geſagt, nach dem deutſch-franzöſiſchen Kriege von 1871 ein förmlicher Berlioz-Kultus ent-

ſtanden, in welchem die Franzoſen ihre früheren Verſäumniſſe nicht bloß nachholen, ſondern auch ſchon über ihr lobenswertes Ziel ein wenig hinausſchießen*). In Deutſchland hingegen iſt die Begeiſterung für Berlioz ohne Frage von ihrer urſprünglichen Höhe geſunken, faſt von dem Momente an geſunken, da Berlioz' mächtige Perſönlichkeit uns den Rücken kehrte. Was Berlioz in ſeinen Briefen und Memoiren von der glänzenden Aufnahme erzählt, die er und ſeine Werke in Deutſchland erfuhren, von dem Enthuſiasmus des Publikums, das ihn als Dirigenten und Komponiſten feierte, iſt keineswegs übertrieben. Wer Berlioz' Konzerte in den Jahren 1846—1847 miterlebte, wie ich ſie in Prag und Wien miterlebt und mitgefeiert habe, der muß bezeugen, daß nie ein glänzendes Muſikphänomen mit mehr Erregung und Enthuſiasmus begrüßt worden iſt. Noch im Jahre 1866 wurde der inzwiſchen halbvergeſſene, zum Greiſe gealterte Berlioz in Wien als Dirigent ſeiner „Damnation de Faust“ genau ſo überſchwänglich gefeiert, wie er es ſeinem Freunde Humbert Ferrand brieflich meldet. Allein die begeiſterte Aufnahme galt mehr der berühmten und außerordentlichen Perſönlichkeit des Tondichters, als ſeinem Werke. Ähnlich ging es, wie ich glaube, in den meiſten deutſchen Städten. Die Kompoſitionen des genialen Franzoſen haben bei ihrem erſten Erſcheinen unter ſeiner perſönlichen Leitung unſerem muſikaliſchen Publikum die lebhafteſte Bewunderung abgewonnen, die ſtärkſten Emotionen bereitet, aber ſie ſind

*) Ausführlicheres darüber enthält der Aufſatz „Berlioz-Cultus“ in meinen „Muſikaliſchen Stationen“ (Berlin 1890, Allg. Verein für Deutſche Litteratur).

ihm kein wahrhaftes, bleibendes Bedürfnis geworden. Die Konzertprogramme der letzten 30 Jahre beweisen es. Berlioz erscheint selten in unseren Konzerten und nur mit wenigen Stücken: der Ouverture zum „Römischen Karneval", der „Symphonie fantastique" (ohne den letzten Satz), der „Harold-Symphonie", endlich zwei Instrumentalsätzen aus seiner Symphonie-Kantate „Romeo und Julia" („Fee Mab" und „Liebesscene"). Auch das Publikum zeigt eine veränderte kühlere Physiognomie und erwärmt sich in der Symphonie fantastique lediglich für die Ballscene und den Hinrichtungsmarsch, in der ganzen Harold-Symphonie einzig und allein für den Pilgermarsch. Nur diesen alten Lieblings- und Kabinettsstücken des Berliozschen Repertoirs hat man die ehemalige Zuneigung bewahrt, wenn auch nicht die leidenschaftliche Begeisterung von ehedem.

Als Berlioz im Jahre 1846 mit einer Reihe glänzender Konzerte sich in Deutschland einführte, da kam seine Musik wie ein feuriges Meteor über uns. Sie war etwas so Ungeahntes, Blendendes, von allem Gehörten so ganz Verschiedenes, daß sie den wehrlos staunenden Hörer geradezu niederzwang; die einen zu schrankenloser Huldigung, die anderen zu tödlichem Hasse. Niemand blieb gleichgültig, niemand neutral. Nur eine ganz ungewöhnliche Persönlichkeit konnte so wirken, und ein Franzose, der Symphonien schrieb, Beethoven und Shakespeare als seine Götter verehrte, war an sich schon etwas ganz Ungewöhnliches. Auch das letzte Kennzeichen einer bedeutenden Kunsterscheinung blieb nicht aus: daß sie zu Prinzipienfragen Anlaß giebt. Die letzten Grundbegriffe der Tonkunst, die Fragen nach Form und Inhalt derselben, nach

den Grenzen ihres Reiches, nach ihrem Verhältnis zur Dichtkunſt und Malerei, wurden durch Berlioz aufgewühlt; an Berlioz die ererbten Geſetze der Äſthetik neu geprüft und gemeſſen. Wer zum erſtenmale dieſer Muſik lauſchte, geriet in gärende Bewegung. Robert Schumann in Leipzig, Griepenkerl in Braunſchweig, Dr. Becher in Wien — die kritiſchen Orakel der revolutionären muſikaliſchen Jugend — hatten Berlioz eine begeiſterte Aufnahme in Deutſchland bereitet; mein älterer, erfahrener Freund Ambros in Prag war völlig außer ſich und gewann durch ſeine Berlioz-Hymne die Aufmerkſamkeit und den Beifall W. R. Griepenkerls, des geiſtvollen Verfaſſers der Novelle „Die Beethovener“ und der Broſchüre „Ritter Berlioz in Braunſchweig“. Ein Brief Griepenkerls an Dr. Ambros lautet:

„Hochgeehrteſter Herr! Berlioz führt uns zuſammen, das iſt ein ſchönes Zeichen mit den Farben der Zeit. Hier meine Hand! Hören Sie mich: ich habe mit Beethoven verkehrt, wie einer, ich kenne den großen Kranz ſeiner Werke, ich ſtürzte anbetend vor dieſem Genius nieder, — mitten in dieſer Intention ſtelle ich Berlioz ohne alle Frage neben Beethoven; ja ich glaube ſtolzere Bögen in der Architektur der Werke des Franzoſen zu entdecken, als bei dem Deutſchen. Berlioz neben Beethoven zu ſtellen, iſt die Aufgabe der heutigen Kritik. In drei Jahren wird darüber kein Zweifel mehr ſein. Geben Sie mir ein Zeichen, welche Flagge Sie aufziehen, und ich komme zu Ihnen an Bord! Ihr Wolfgang Robert Griepenkerl m/p. Braunſchweig 1846.“

Aber weder die nächſten drei Jahre, noch die

folgenden dreißig haben die Prophezeiung des excentrischen Griepenkerl erfüllt, vielmehr ist statt des von ihm gehofften Klimax der deutschen Berlioz-Begeisterung ein Antiklimax eingetreten.

Die frühere Gärung hatte hinreichend Zeit gehabt, sich zu klären. Das Befremdende, Überraschende der Berliozschen Musik ist, wenn auch nicht ganz, doch zum größten Teile zurückgetreten. Eine Richtung der Musik, wesentlich durch Berlioz' Vorgang, wenngleich nicht zu seiner Freude, hervorgerufen, gewann Raum und wurde von einer kompakten Gruppe jüngerer Tondichter mit Konsequenz und Erfolg fortgesetzt. Durch Liszt und Wagner ist uns die Tendenz der Berliozschen Musik näher gerückt und ihr Farbenglanz in den verschiedensten Spiegelungen reproduziert, ja stellenweise noch überboten worden.

In demselben Maße, als der fremdartige Reiz seiner Musik uns gewohnter, ja fast schon gewöhnlich wurde, ist uns auch der Zauber von Berlioz' imposanter, geistvoller Persönlichkeit zur bloßen Erinnerung verblichen.

Mit dem allmählichen Verblassen dieses doppelten Zaubers sprang aber mit desto schärferen Konturen alles dasjenige ins Auge, was an Berlioz' Tendenz irrig, an seinem Talente dürftig, an seiner Kunst unfertig war.

Robert Schumann, der mit seiner enthusiastischen Kritik der „Symphonie fantastique", der Erste und Mächtigste in Deutschland, zu Berlioz' Fahne geschworen hatte, pflegte in späteren Jahren sehr kühl, fast widerwillig von seinem früheren Liebling zu sprechen. Ich sehe noch das gutmütig ironische Lächeln, mit dem er mich in Dresden 1847 fragte: „Ihr Prager wart ja über Berlioz ganz aus

dem Häuschen?“ Die Neckerei durfte ich ihm wohl zurückgeben mit der Frage: „Ja, wer hat denn angefangen?“

In Deutschland scheint man heute durch kühleres Urteil die frühere Überschwänglichkeit, in Frankreich durch Überschwänglichkeit die Kälte von ehedem gutmachen zu wollen. Die deutsche Kritik stellt heute nicht mehr, wie Griepenkerl gethan, Berlioz neben Beethoven; die französische zeigt Lust, ihn über Beethoven zu stellen.

Zwischen diesen in entgegengesetzter Bewegung auf- und niedersteigenden Eimern der öffentlichen Wertschätzung bleibt vorläufig als fester Punkt die außerordentliche Individualität des geistvollen Tondichters und epochemachenden Koloristen.

Was wir aus seinen eigenen Aufzeichnungen lernen, ist, daß Berlioz als Mensch eine ebenso abnorme, vulkanische Natur gewesen, wie als Komponist, daß er im Leben ebenso maßlos leidenschaftlich und einseitig, hierin aber gleich mutig und aufrichtig war, wie in der Musik.

Sein Lebenslauf ist eine Tragödie, die mit einer drangvoll kämpfenden Jugend beginnt, mit einem trostlosen Alter schließt und nur auf ihrer mittleren Höhe einige Scenen der Siegesfreude enthält, die — nicht in seinem Vaterlande spielen.

Nachschrift.

Meine Leser werden mir, ich glaube, Dank wissen, wenn ich hier eine für die Erkenntnis von Berlioz' Wesen höchst bezeichnendes, interessantes Schriftstück mitteile. Es ist ein Brief, den der geistvolle Komponist Stephen Heller mir aus Anlaß meiner Pariser Aus-

ſtellungsberichte von 1878 geſchrieben hat. Stephen Heller war einer der ſehr wenigen intimen Freunde Berlioz', die in deſſen letzten Lebensjahren täglich mit ihm verkehrten. Er hat Berlioz, den Künſtler und den Menſchen, aufrichtig verehrt und genoß in hohem Grade deſſen Zuneigung und Vertrauen. Hellers Brief iſt aus Paris, 1. Februar 1879, datiert und lautet, mit Hinweglaſſung einiger freundſchaftlicher Eingangs- und Schlußworte, wie folgt:

„Schon im Jahre 1838, als ich zuerſt nach Paris kam, ſtand Berlioz ganz apart unter den dortigen Künſtlern. Man konnte ihm ſchon damals den Ruf eines kühnen, nach Großem ſtrebenden Künſtlers nicht mehr ſtreitig machen. Seine Werke, ſeine Reden, ſein ganzes Gebaren gaben ihm das Air eines Revolutionärs vis-à-vis dem alten Muſikregime, welches Berlioz gern als abgelebt betrachtete. Ich weiß nicht, ob er Girondin oder Terroriſte geweſen, aber ich glaube wohl, daß er nicht abgeneigt war, die Roſſini, Cherubini, Auber, Herold, Boïeldieu u. ſ. w., dieſe „Pitts" und „Coburgs" der verderbten Muſikwelt, zu Hochverrätern zu erklären und ihnen einen lebensgefährlichen Prozeß zu machen. Dieſe greulichen Muſik-Ariſtokraten wurden täglich geſpielt und ſogen mit der Tantième das Mark ihrer Unterthanen, das heißt des Publikums, aus. Aber Paris iſt der einzige Ort in der Welt, wo man alle Situationen verſteht, und wo man es liebt, den ſeltſamen unter ihnen nachzuſpüren und in einem gewiſſen Maße Aufmunterung und Beiſtand zukommen zu laſſen. Nur muß dieſe Situation etwas Abſonderliches, eine gewiſſe Phyſiognomie, etwas Pathetiſches haben. Mit einem Worte, es muß ſich um einen Mann

irgend eine Legende verbreitet haben. Und Berlioz hatte deren mehrere. Seine unüberwindliche Muſik-Paſſion, die weder Drohungen noch Armut vermindern konnten; er, der Sohn eines angeſehenen, vermögenden Arztes gezwungen, Choriſt in einem der kleinſten Theater zu werden, ſeine phantaſtiſche Liebe zu Miß Smithſon, die ihn als Ophelie und als Julie hinriß, obgleich er kein Wort Engliſch verſtand — endlich ſeine „Sinfonie fantastique“, welche ſeine Liebe ſchilderte, und deren Anhörung die engliſche Schauſpielerin, welche gar nichts von Muſik verſtand, bewog, ſeine Liebe zu erwidern — alles dies gab Berlioz dieſe Situation, die hierzulande nötig iſt, um die Sympathien gewiſſer Enthuſiaſten zu erringen. Dieſe Art von verſtändigen, zugeneigten, zu jedem Dienſte willfährigen, oft jeder Aufopferung fähigen Menſchen findet jedes echte Talent in Paris, vorausgeſetzt, daß es ſich in einem gewiſſen Lichte zeigt. So ſah ich denn wenige Monate nach meiner erſten Bekanntſchaft mit Berlioz, daß er als Haupt und Spitze der verkannten Genies in Paris zu gelten anfing. Er war verkannt, das iſt richtig; aber wie ein ſolcher, an dem zu verkennen war. Berlioz hat die Verkennung des Talents bis zu einer Würde erhoben; denn die Anerkennung, ja die Bewunderung eines großen Kreiſes ließ die Verkennung ſo grell und ſo unliebſam hervortreten, daß ſie Berlioz täglich neue Freunde gewann. Einer etwas mehr philoſophiſchen Natur hätte dieſes Gegengewicht hingereicht, ihn glücklicher zu machen. Es beleidigte, kränkte den feinen Sinn der Pariſer (ich meine darunter eine gewiſſe Klaſſe von Menſchen), einen Künſtler verfolgt, getadelt und in Armut zu ſehen, welcher jedenfalls Proben

eines hervorragenden Talentes, eines glühenden Eifers und hohen Mutes gegeben. Und die Franzoſen begnügen ſich nicht, ſtill platoniſch zu lieben, einem Freunde alles Glück zu wünſchen und die Dinge walten zu laſſen, wie ſie wollen. Sie ſind thätig, gar nicht faul, legen tüchtig die Hände d'ran und laſſen ſich nicht bei allen Heiligen beſchwören, doch den Mund aufzuthun, um einige enthuſiaſtiſche Worte zum beſten eines lobbedürftigen verkannten Künſtlers von ſich zu geben. Das franzöſiſche Gouvernement in Perſon des Miniſters Grafen Gasparin machte den Anfang und beſtellte bei Berlioz ein Requiem; ſpäter eine Trauermuſik für die Totenfeier der Juli-Gefallenen. Inzwiſchen reihten ſich alle mehr oder weniger begabten, mehr oder weniger verkannten Kunſtjünger und Lehrlinge um ihr verkanntes Oberhaupt. Sie waren die von der Natur gegebenen Apoſtel, Klienten und Sachwalter Berlioz'. Namentlich waren es die Künſtler anderer Fächer, welche ſich nicht immer durch die Muſik, aber von ihren poetiſchen Vorwürfen, von den pittoresken Programmen angezogen fühlten. Faſt alle Maler (die durchgängig für Muſik Sinn haben), Graveure, Bildhauer, Architekten waren Anhänger Berlioz'. Zu dieſen muß man viele der beſten Dichter und Romanciers zählen: V. Hugo, Lamartine, Dumas, de Vigny, Balzac, die Maler Delacroix, Ary Scheſer, welche in Berlioz mit Recht einen feurigen Adepten der romantiſchen Schule ſahen. Alle dieſe großen Schriftſteller und gänzlich muſikloſen Menſchen, welche in ihren Dramen bei ſchauerlichen Scenen einen Walzer von Strauß im Orcheſter ſpielen ließen, um die Rührung oder das Entſetzen noch zu ſteigern (es iſt wahr, der Walzer

wurde langsam, feierlich, mit Sordinen und einigem Tremolo gespielt), alle diese Leute schwärmten für Berlioz und bethätigten ihre Sympathie in Schrift und Wort. Und endlich gesellte sich zu allen diesen thätigen Verbreitern des alias verkannten Berlioz eine gewisse Zahl, klein, aber gewichtig, von der vornehmen, der eleganten Welt in Paris! Das waren Leute, die auf wohlfeile Art den Ruf von Freigeistern erlangen wollten. Sie sind nicht capable, eine Sonate von Wanhal oder Diabelli von einer Beethovenschen zu unterscheiden. Aber sie schrieen gegen den sündlichen Reiz der modernen Musik; sie spotteten ihrer Stammgenossen, welche in Meyerbeer, Rossini und Auber schwelgten, prophezeiten den Untergang jener lasterhaften, hochaufgeschürzten Melodien und den Sieg einer neuen weltenbewegenden, hehren, ewig männlichen Kunst.

Fügen Sie noch die nicht geringe Zahl guter und echter Musiker hinzu, welche das wirklich Kühne und Großartige, die oft wundersame Originalität, die zauberhafte Orchestrierung zu verstehen wußten, so werden Sie zugeben, daß Berlioz nicht so vereinsamt gelebt und gewirkt hat, wie er selber es liebte vorzugeben. Von 1838 an, noch mehr später, haben einzelne Stücke seiner Symphonien glänzende, ja allgemeine Anerkennung gefunden. Sie wurden da capo verlangt und stürmisch applaudiert. Ich will davon nur anführen den Hinrichtungsmarsch, den Pilgermarsch, die Serenade in den Abruzzen (Harold), das Fest der Capulets, Stücke aus der Flucht von Ägypten, Ouverture zum Römischen Karneval u. s. w. Daß vieles höchst Bedeutende schwachen Erfolg gehabt, ist nicht zu leugnen und schmerzlich, zu sagen. Aber wie viel großen, ja größeren

Künſtlern iſt es nicht ſo ergangen? Schwerlich war je ein Künſtler ſo entfernt von aller Reſignation, dieſer deutſchen Tugend, wie Berlioz. Fruchtlos machte ich den deutſchen Plutarch, ihm Züge erzählend aus dem Leben eines Weber, Mozart, Beethoven, Schubert, Schiller (den er ſehr liebte) und anderer. Wenn er ſo bitter klagte und ſeine Erfolge verglich mit denen der herrſchenden Theater-Komponiſten, ſo ſagte ich ihm: Lieber Freund, Sie wollen zu viel, Sie wollen alles. Sie verachten das große Publikum, und Sie wollen von ihm bewundert werden. Sie verſchmähen, und zwar mit dem Rechte des edlen, originellen Künſtlers, den Beifall der Majorität und entbehren ihn dennoch ſchmerzlich. Sie wollen ein kühner Novateur, ein Bahnbrecher ſein, und zugleich von allen verſtanden und gewürdigt. Sie wollen nur den Edelſten und Stärkſten gefallen und zürnen dem Kaltſinne der Gleichgültigen, der Unzulänglichkeit der Schwachen. Wollen Sie nicht auch einſam, groß, unnahbar und arm daſtehen, wie ein Beethoven, und zugleich umringt ſein von den Kleinen und von den Großen dieſer Welt, beſchenkt mit allen Glücksgütern und Auszeichnungen, Titeln und Ämtern? Sie haben erlangt, was die Natur Ihres Talents und Ihres ganzen Weſens erlangen kann. Die Majorität haben Sie nicht, aber eine geiſtvolle Minorität bemüht ſich, Sie aufrecht und mutig zu erhalten. Sie haben einen ganz beſonderen Platz in der Kunſtwelt ſich errungen, haben viele begeiſterte rührige Freunde — ja es fehlt Ihnen auch nicht, Gott ſei es gedankt, an tüchtigen Feinden, die Ihre Freunde wach erhalten. Ihre äußere Exiſtenz iſt auch ſeit einigen Jahren geſichert, was nicht zu verachten iſt, und

endlich können Sie mit Sicherheit auf etwas rechnen, was bis heute von allen Menschen von Geist und Herz geschätzt worden ist: auf eine vollständige Genugthuung, welche Ihnen die Nachwelt bewahrt.

Manchmal gelang es mir, ihn wieder aufzurichten, was er stets mit freundschaftlichen und rührenden Worten zugestand. Besonders gern erinnere ich mich eines derartigen Erfolges. Es war eines Abends bei dem trefflichen, nun auch dahingeschiedenen B. Damcke*). Diesen und seine Frau, deren Herzensgüte und gastliche Aufnahme hat Berlioz auch in seinen „Memoires" dankbar erwähnt. Wir waren dort fast allabendlich versammelt: Berlioz, J. d'Ortigue, ein gelehrter Musik- und Litteratur-Historiker, Léon Kreutzer und andere. Da wurde geplaudert, kritisiert, musiziert, so recht frank und frei. Der Tod hat auch diesen kleinen Kreis gelichtet; in der letzten Zeit waren nur Berlioz und ich bei Damckes. Als nun an jenem Abend Berlioz wieder sein altes Klagelied anstimmte, entgegnete ich ihm in der Weise, wie ich oben erzählte. Ich hatte meinen Sermon geendigt; es war 11 Uhr geworden; eine kalte Dezembernacht lag draußen in trauriger Finsternis. Müde und verdrießlich zündete ich eine Cigarre an; da sprang Berlioz rasch und jugendlich vom Sofa auf, wo er die Gewohnheit hatte, sich mit seinen kotbeschmutzten Stiefeln hinzustrecken, zum stillen Leidwesen des reinlichen, ordnungsliebenden Damcke: „Ha!" schrie Berlioz auf, „Heller

*) Berthold Damcke, ein geborener Hannoveraner, hatte sich, nachdem er verschiedene Dirigentenstellen in Deutschland innegehabt, im Jahre 1840 als Musik-Kritiker und musikalischer Korrespondent in Paris niedergelassen. Er starb daselbst 1875.

hat recht — wie? Er hat immer recht. Er iſt gut, er iſt klug, er iſt gerecht und weiſe; ich will ihn umarmen" — er küßte mich auf beide Wangen — „und dem Weiſen eine Tollheit vorſchlagen." — „Ich gehe auf jede ein", ſagte ich. „Was wollen Sie beginnen?" — „Ich will mit Ihnen bei Bignon (ein berühmtes Reſtaurant an der Ecke der Chauſſee d'Antin) ſoupieren gehen. Ich habe wenig zu Mittag gegeſſen, und Ihr Sermon hat mir Luſt zur Unſterblichkeit und einigen Dutzend Auſtern gegeben." — „Gut", erwiderte ich, „wir wollen Beethovens und auch Lucullus' Geſundheit trinken und unſere Seelenleiden in edelſtem Franzwein und angemeſſenen Gänſeleber-Paſteten erſäufen und vergeſſen." — „Unſer Wirt", ſagte Berlioz, „kann zu Hauſe bleiben, denn er hat eine liebenswürdige Frau. Wir aber haben keinerlei Frau, und wir gehen ins Wirtshaus — keine Widerrede! Das iſt abgemachte Sache." Der alte feurige Berlioz war wieder erwacht. Und ſo ſchlenderten wir Arm in Arm, ſcherzend und lachend, die lange Rue Blanche, die ebenſo lange Chauſſee d'Antin hinunter und traten in den glänzend erleuchteten Salon des Reſtaurant. Es war $^1/_2$12 Uhr, und nur wenige Fremde waren noch da, was uns ſehr lieb war. Wir verlangten Auſtern, Straßburger Leberpaſteten, ein kaltes Geflügel, Salat, Früchte, beſten Champagner und echteſten Bordeaux. Um 1 Uhr löſchte man das Gas, und die Garçons ſchlichen gähnend um uns (wir waren ganz allein, die anderen hatten den Saal verlaſſen), als wollten ſie uns mahnen, aufzubrechen. Man ſchloß die Thüren und brachte Wachslichter. „Garçon!" rief Berlioz, „Sie wollen uns durch allerlei Pantomimen glauben machen,

es ſei ſpät. Ich aber bitte Sie, uns zwei demi-tasses café zu bringen und auch einige wirkliche Havanna-Cigarren.“ So wurde es 2 Uhr. „Jetzt“, ſagte Berlioz, „jetzt wollen wir aufbrechen, denn um dieſe Zeit liegt meine Schwiegermutter im beſten Schlafe, und ich habe die gegründete Hoffnung, ſie aufzuwecken. Während unſeres Soupers ſprachen wir von unſeren Lieblingen: Beethoven, Shakeſpeare, Byron, Heine, Gluck, und ſo beim langen, langſamen Wege nach ſeinem Hauſe, unweit dem meinigen gelegen. Es war der letzte heitere, lebendig geſellige Abend, den ich mit ihm verlebt; wenn ich nicht irre, im Jahre 1867 oder 1868. Es war, glaube ich, in demſelben Jahre, als er eine Art von Leidenſchaft hatte, einigen Freunden Shakeſpeare in der franzöſiſchen Überſetzung vorzuleſen. Man verſammelte ſich bei ihm abends 8 Uhr, und er las uns wohl ſieben bis acht Stücke. Er las gut, aber war oft zu ſehr ergriffen; bei beſonders ſchönen Stellen rannen ihm die Thränen von den Wangen. Er fuhr aber fort zu leſen und trocknete die Augen eilends, um ſich nicht zu unterbrechen. Bei dieſen Vorleſungen waren nur zugegen Damckes und zwei bis drei Freunde. Einer von dieſen, ein alter, bewährter Kamerad Berlioz', aber wenig litterariſch gebildet, übernahm aus eigenem Antriebe die Rolle eines Claqueurs. Er hörte ſehr angeſtrengt zu und ſuchte in den Zügen des Vorleſers und der Zuhörer den rechten Moment zu finden, wo er ſeinen Enthuſiasmus kundgeben konnte. Da er nicht zu applaudieren wagte, erfand er ſich eine originelle Beifallsäußerung. Jede ausgezeichnete Stelle, mit Bewegung vorgetragen und nachempfunden, wurde von ihm mit einem halbleiſe ausgeſtoßenen Fluche begleitet, wie

ſie in den Volksklaſſen und in Ateliers gebräuchlich ſind. So hörte man denn nach den rührendſten oder heroiſchen Paſſagen Shakeſpeares: Nom d'un nom! Nom d'une pipe! Sacre matin! Nachdem das nun einige dutzendmale ſtattgefunden, fuhr plötzlich Berlioz zornig auf und, den Vers unterbrechend, donnerte er: „Ah! Ça, voulez vous bien ficher le camp avec vos nom d'une pipe!“ Worauf der Andere ſchreckensbleich die Flucht ergriff, während Berlioz wieder ganz ruhig die Balkonſcene von Romeo und Juliette aufnahm.

Das, was ich Ihnen einſt über Berlioz' geringes muſikaliſches Gedächtnis geſagt, bezieht ſich auf moderne Muſik, mit der er weniger vertraut war. Aber die Muſik, die er ſtudiert hatte, war ihm ſehr gegenwärtig. Namentlich die Orcheſterwerke Beethovens (weniger die Quartette und Klavierwerke desſelben), dann die Opern von Gluck, Spontini, ebenſo Grétry, Méhul, Dalayrac und Monſigny. Trotz ſeines wunderlichen Haſſes gegen Roſſini war er ein ſehr warmer Verehrer zweier Partituren dieſes Meiſters: „Graf Ory“ und „Barbier von Sevilla“. Berlioz gehörte zu den echten Kunſtmenſchen, die von jeder in ihrer Weiſe vollkommenen Produktion hingeriſſen und bis zu Thränen gerührt ſein konnten. So war ich mit ihm beim erſten Gaſtſpiel der Adelina Patti im „Barbier“. Sie werden es mir glauben, wenn ich Sie verſichere, daß ihm bei den heiterſten, liebenswürdigſten Stücken dieſer Oper die Augen überquollen. Was ſoll ich erſt von der „Zauberflöte“ ſagen, die ich auch in ſeiner Geſellſchaft hörte. Berlioz hatte einen etwas kindiſchen Zorn gegen das, was er ſtrafbare Konzeſſionen Mozarts nannte. Er meinte damit

die Arie des Don Ottavio, die Arie Doña Annas in F, sowie die famosen Bravour-Arien der Königin der Nacht. Er war nicht zu bewegen, die relative Vortrefflichkeit dieser allerdings weniger dramatischen Sätze anzuerkennen. Aber wie innig erfreut war ich, den tiefen, gewaltigen Eindruck zu sehen, den die „Zauberflöte" auf ihn machte. Er hatte sie oft gehört; aber sei es bessere Stimmung oder Wirkung einer vortrefflichen Aufführung, Berlioz sagte mir, nie wäre ihm diese Musik so tief ins Herz gedrungen. Ja, einigemale äußerte sich seine Exaltation so laut, daß sich unsere Nachbarn des Parketts, welche sich die Zähne stocherten und ruhig ihr Diner verdauen wollten, über diesen „indiskreten" Enthusiasmus beschwerten. Eines Abends hörten wir in einem Quartett-Vereine das Beethovensche Quartett in E-moll. Wir saßen in einem entfernten Winkel des Saales. Mir war bei Anhörung dieses Wunderwerkes wie etwa einem frommen Katholiken, der die Messe hört, mit tiefer Andacht und Inbrunst, aber zugleich mit Ruhe und klarer Besonnenheit: er ist mit dieser hohen Empfindung längst vertraut. Berlioz schien mir ein später Eingeweihter; er war innigst erbaut, aber seiner Andacht gesellte sich etwas wie ein freudiger Schreck vor dem heiligsüßen Geheimnis, das sich ihm offenbarte. Sein Gesicht war wie verzückt beim Adagio — es war wie eine Wandlung in ihm vorgegangen. Es wurden noch andere gute Werke aufgeführt. Wir entfernten uns aber, und ich begleitete ihn an sein Haus. Kein Wort wurde gewechselt zwischen uns. Das Adagio betete in uns fort. Als ich von ihm Abschied nahm, ergriff er meine Hand und sagte: „cet homme avait tout ... et nous n'avons

rien.“ So zerknirſcht, ſo niedergedonnert fühlte er ſich in dieſer Stunde von der Rieſengröße des „Mannes“.

Eine kleine Anekdote noch. Nahe beim Hauſe, welches Damcke bewohnte, Rue Manſard, war auf dem Trottoir ein beſonders großer und weißer Pflaſterſtein eingekeilt. Auf dieſen Stein ſtellte ſich Berlioz jeden Abend, wenn wir von der Rue Manſard kamen, um mir gute Nacht zu ſagen. Eines Abends (kurz vor ſeiner letzten Krankheit) trennten wir uns eilig, denn es war kalt, und ein dicker gelber Nebel lag auf den Straßen. Wir waren ſchon zehn Schritte entfernt, als ich Berlioz rufen hörte: „Heller! Heller! Wo ſind Sie? Kommen Sie zurück! Ich habe Ihnen nicht auf dem weißen Steine gute Nacht geſagt!“ Wir finden uns wieder, und nun ſuchen wir in ſtockfinſterer Nacht den unentbehrlichen Pflaſterſtein, der übrigens auch eine beſondere Form hatte. Ich ziehe meine Zündhölzchen hervor, aber ſie zünden nicht in der feuchten Nachtluft. Wir kriechen beide auf allen Vieren auf dem Trottoir herum — endlich ſchimmert uns das verwitterte Weiß entgegen. Berlioz ſetzt ſehr ernſthaft den Fuß auf den edlen Stein und ſagt: „Gott ſei gelobt, ich ſtehe darauf — nun gute Nacht!“ Es war unſer letztes „Gutenacht“ auf dem weißen Steine.“

Chopin.

Wer liebte es nicht, aus den Dichtungen eines Poeten oder Muſikers ſich Lebensumſtände und Charakterzüge desſelben zuſammenzuraten? Wir möchten bei feſſelnden Tondichtungen auch gern zwiſchen den Notenzeilen leſen, was wohl aus dem Leben des Komponiſten in ſeine Muſik eingefloſſen ſein mag. Und deſto zwingender wird der Reiz dieſer Neugierde, je eigentümlicher, beziehungsreicher, individueller die Kompoſitionen klingen. Tondichter von ſo geheimnisvoll anziehender Phyſiognomie wie Chopin machen uns nach biographiſcher Aufklärung faſt noch begieriger, als jene klaſſiſchen Meiſter, deren Perſönlichkeit gleichſam hinter ihren monumentalen Werken verſchwindet. Wie kam Chopin zu dieſer ganz einzigen Miſchung von polniſchen, franzöſiſchen und deutſchen Elementen; wie zu dieſem ſteten Durchſchimmern der Trauer durch die Luſtigkeit, des Raffinements durch die kindliche Naivetät? Darüber hat wohl jeder Verehrer Chopins Näheres zu erfahren längſt gewünſcht. Allein gerade er fehlte bisher unter den Muſiker-Biographien, und von Briefen oder Tagebuchnotizen Chopins ſchien nirgends eine Spur auffindbar. Das Leben Chopins kennen wir der Hauptſache nach erſt aus ſeiner Pariſer Periode, die Jugendzeit liegt im Dunkel. Ja, ſo zweideutig erſchienen mitunter die wichtigſten Daten, daß wir nicht ſelten darüber ſtreiten hörten, ob der Name Chopin wirklich franzöſiſch auszuſprechen ſei und nicht richtiger polniſch. Die erſte ver-

läßliche, ausführliche Lebensbeſchreibung Chopins verdanken wir einem Landsmanne desſelben, dem ſächſiſchen Kammermuſikus Moritz Karaſowski.*)

Chopins Vater, Nicolas Chopin, war Franzoſe und 1770 in Nancy geboren. Eine polniſche Staroſtin lernte ihn da kennen und nahm ihn als Hauslehrer für ihre Knaben nach Warſchau mit. Im Jahre 1787 kam der junge Franzoſe nach Polen, das er bald als ſein zweites Vaterland lieb gewann. Unter Kosciusko nahm er ſogar als Nationalgardiſt Anteil an den Kämpfen für die Unabhängigkeit Polens. Nachdem die politiſche Exiſtenz dieſes Volkes durch die dritte Teilung Polens vernichtet war, wollte N. Chopin nach Frankreich zurückkehren, wurde aber durch wiederholte Krankheit an der Reiſe verhindert. Als Lehrer des jungen Grafen Skarbek lernte er in deſſen Hauſe ein Fräulein Juſtine Krzyzanowska kennen und heiratete ſie. Ihrer Ehe entſproſſen drei Töchter und ein Sohn, der nach ſeinem Taufpaten, Graf Friedrich Skarbek, den Namen Friedrich erhielt. Friedrich Chopin iſt am 1. März 1809 in Zelazowa-Wola, einem ſechs Meilen von Warſchau gelegenen, dem Grafen Skarbek gehörigen Dorfe, geboren.**) Sein Vater, damals Hauslehrer bei Skarbek, wurde ſpäter Profeſſor der franzöſiſchen Sprache an dem Lyceum, dann an der Artillerie- und Ingenieurſchule in Warſchau und ſtarb 1844 im Alter

*) „Friedrich Chopin. Sein Leben, ſeine Werke und Briefe." Zwei Bände (Dresden bei F. Ries, 1877).

**) Faſt ſämtliche Schriften über Chopin bringen ein unrichtiges Geburtsdatum; ſogar auf ſeinem Denkmal auf dem Père-Lachaiſe in Paris iſt das Jahr 1810 anſtatt 1809 angegeben.

von vierundſiebzig Jahren. Die Mutter, eine fromme, häusliche Frau, hatte den Schmerz, ihren Gatten, zwei liebenswürdige Töchter und den heißgeliebten einzigen Sohn zu überleben. Sie ſtarb 1861 im Hauſe ihrer letzten Tochter Iſabella, der Gattin des Dampfſchiffahrt-Direktors Anton Barcinski in Warſchau. Friedrich Chopin genoß den Segen einer glücklichen, in muſterhaftem Familienkreiſe verlebten Jugend; an den Eltern und Schweſtern hing er mit Zärtlichkeit. Im Klavierſpiel unterrichtete ihn der Böhme Adalbert Zywny, in der Kompoſition der Deutſche Joſeph Elsner, Direktor des Warſchauer Konſervatoriums. Es waren dies die beiden einzigen Muſiklehrer, die Chopin gehabt hat. Elsner, in ſeiner deutſchen Heimat wenig gekannt, genoß in Polen großes Anſehen und hat bis zu ſeinem Tode (1854) eine bedeutende Zahl tüchtiger Muſiker ausgebildet. Chopin, deſſen Originalität Elsner zuerſt erkannt hatte, hielt deſſen Rat und Urteil ſehr hoch und blieb ihm zeitlebens in Verehrung zugethan. Mit neun Jahren ſpielte Chopin zum erſtenmal öffentlich, und zwar ein Klavierkonzert von Gyrowetz; ſeine erſten Kompoſitionen waren Tänze. Nicht nur in der Muſik, in allen Fächern des Unterrichts arbeitete der junge Chopin voll Fleiß und Eifer. Außerordentliche Lebhaftigkeit und angeborener Witz ließen ihn nicht ruhen; er zeigte früh ein entſchiedenes Talent für allerlei Späße und Schelmenſtücke, für Theaterſpiel, Improviſation und namentlich für das Zeichnen von Karikaturen. Wer ihn nur aus ſeinen ſchwermütigen Notturnos kennt, lieſt mit Überraſchung von der übermütigen Heiterkeit und dem Komikertalente des jungen Chopin. Zu ſeinen

früheſten und entſcheidendſten muſikaliſchen Eindrücken gehörten die Volkslieder der Polen, insbeſondere des ſo muſikliebenden Stammes der Maſuren — er hörte ſie zeitlebens in ſeiner Phantaſie nachklingen und wurde nicht müde, ſie in ſeinen Klavierkompoſitionen bereichert und vergeiſtigt wiederzugeben.

Als die Eltern eingewilligt hatten, daß Friedrich ſich ganz der Muſik widme und das Konſervatorium beſuche, arbeitete er mit unermüdlichem Fleiße. Enthuſiaſtiſche Aufnahme fand der ſiebzehnjährige Chopin bei dem Fürſten Anton Radziwill, dem bekannten muſikaliſchen Illuſtrator von Goethes „Fauſt“ und nebenbei Erfinder des „unſichtbaren Orcheſters“ à la Bayreuth. Es iſt jedoch vollſtändig irrig, wenn Liszt in ſeiner Monographie über Chopin erzählt, der Fürſt ſei „den ſehr beſchränkten Mitteln der Familie Chopins zu Hilfe gekommen und habe dieſem das unſchätzbare Geſchenk einer guten Erziehung gemacht“. Nach der Darſtellung unſeres beſſer informierten Biographen hat Chopin von Radziwill niemals eine materielle Unterſtützung erhalten.

Es zeigte ſich bald das Bedürfnis, den jungen Künſtler, deſſen Talent in Warſchau doch wenig Anregung und Nahrung fand, wenigſtens für eine Zeitlang in bedeutendere Umgebungen zu bringen. Die Gelegenheit bot ſich im Jahre 1828, als Chopin den Profeſſor Jarocki zum Naturforſcherkongreß nach Berlin begleiten durfte. Er kommt dort in ausgezeichnete Kreiſe und empfängt von der Berliner Oper („Ferdinand Cortez“, „Opferfeſt“, „Matrimonio segreto“), ſowie von der Singakademie („Cäcilien-Ode“ von Händel) unauslöſchliche Eindrücke. Es folgt im nächſten

Jahre ein Ausflug nach Wien. Die Briefe aus Wien an seine Eltern enthalten zwar wenig Aussprüche von Belang, zeigen aber den liebenswürdigen, offenen Sinn des Schreibers in günstigstem Lichte. Er wird von dem Musikverleger Haslinger, von dem Pianisten Würfel und anderen sehr zuvorkommend aufgenommen und zum öffentlichen Auftreten beredet. „An einem Tage," schreibt er vergnügt, „lernte ich alle großen Künstler Wiens kennen: Mayseder, Gyrowetz, Lachner, Kreutzer, Schuppanzigh ꝛc." In der Oper entzücken ihn die Heinefetter und der Tenorist Wild. Nach damaliger Sitte ließ sich Chopin im Kärntnerthortheater in den Zwischenakten eines Balletts hören; da er kein Honorar verlangte, unterstützte Graf Gallenberg, der Chef des Operntheaters, sein Auftreten. Chopin spielte seine Variationen op. 2 (welche Haslinger druckte) und einen „Krakowiak", beides zur größten Zufriedenheit des Publikums und der Kritik. Der Aufenthalt in Wien hatte ihn sehr erfrischt, angeregt, bereichert. „Ich bin jetzt," schreibt er an seine Eltern, „wenigstens um vier Jahre klüger und erfahrener." Ein zweites Auftreten (abermals im Operntheater) hatte noch besseren Erfolg. Abermals spielt er eigene Kompositionen und macht die merkwürdige Äußerung: „Die Gelehrten und die poetischen Naturen habe ich für mich eingenommen." Von Wien reist er — zwei Nächte und einen Tag lang! — nach Prag, von da nach Dresden, ohne sich jedoch öffentlich hören zu lassen. In Dresden stellt er sich schon vor 5 Uhr an der Theaterkasse auf, um Goethes „Faust" zu sehen, der dort (zu Goethes achtzigstem Geburtstag) zum erstenmal in Tiecks Bearbeitung aufgeführt wurde.

Mit gereifterem Urteil und gestärktem Selbstvertrauen kehrte Chopin von dieser Reise zurück; der Erfolg in Wien hatte ihn überzeugt, „daß er wirklich Talent besitze". Seine Briefe tragen durchweg die Färbung jugendlicher Lebensfreude und vollkommener Gesundheit. Karasowski erklärt es für eine reine Erdichtung, was die meisten Schriftsteller von Chopins angeborener Kränklichkeit und Schwäche fabeln. An Liszts Behauptung, „Chopin habe schon in der Jugend seine Überzeugung von der Nähe des Todes mit einer Art bitterer Wollust ausgesprochen", ist nach Karasowski kein wahres Wort. Vielmehr hat sich Friedrich zu jener Zeit „so wohl befunden, wie irgend ein anderer junger Mann seines Alters". Erst zehn Jahre später begann infolge der aufregenden Pariser Lebensweise seine Gesundheit zu leiden; bis dahin war er ein einziges Mal an einer Erkältung krank gewesen.

Die intimsten Briefe richtet Chopin an seinen Freund Titus Woyciechowski, einen jungen Gutsbesitzer in der Nähe von Warschau. Ihm und nur ihm allein vertraut er seine erste Jugendliebe, eine rührend schwärmerische Leidenschaft, die in allen Briefen an seinen Titus durchklingt. „Ein halbes Jahr ist es schon her," schreibt er im September 1829, „daß ich mein Ideal gefunden, treu und aufrichtig verehre, und ich habe mit ihr, von der ich allnächtlich träume, noch nie eine Silbe gesprochen! In Gedanken bei diesem holden Wesen komponierte ich das Adagio in meinem neuen Konzerte." (E-moll, op. 11.) Dieses Ideal des Zwanzigjährigen war Fräulein Constantia Gladkowska, eine im Warschauer Konservatorium gebildete junge Sängerin. Chopin schreibt ganz entzückt über

ihr erſtes Auftreten in der Oper „Agneſe“ von Paër. Der Gedanke an ſie iſt, wie ſein Biograph uns erzählt, durch alle Kompoſitionen gewebt, welche Chopin in jener Zeit ſchrieb. Sie erfüllte ſeine ganze Seele und benahm ihm die Luſt, Warſchau zu verlaſſen. Conſtantia heiratete im Jahre 1852 — einen anderen und verließ zum größten Bedauern aller Kunſtkenner die Bühne. Als Chopin ſich dennoch entſchließen mußte, für längere Zeit ins Ausland zu reiſen, gab er in Warſchau ein Abſchiedskonzert, in welchem ſeine teure Conſtantia eine Arie von Roſſini ſang. „Sie trug ein weißes Kleid und Roſen im Haar und war reizend ſchön. So wie dieſen Abend hatte ſie noch nie geſungen!“ Am 3. November 1830 ſagte er den geliebten Eltern und Schweſtern unter Thränen Lebewohl, um über Breslau und Dresden nach Wien zu reiſen, und weiter von da nach Paris. Ein Kreis von Freunden, der ehrwürdige Elsner an der Spitze, begleitete ihn bis Wola (das erſte Dorf hinter Warſchau), wo die Schüler des Konſervatoriums ihn mit einer eigens für den Tag komponierten Kantate von Elsner empfingen. Bei dem Feſtmahl wurde ihm dort ein ſilberner Becher überreicht, der bis an den Rand mit heimatlicher Erde gefüllt war. „Mögeſt du, wo immer du weilen und wandern magſt, niemals dein Vaterland vergeſſen!“ riefen ſie ihm zu. Er hat es nicht vergeſſen, das Vaterland, welches er niemals wiederſehen ſollte; die polniſche Erde, die er im ſilbernen Becher mitgenommen, wurde neunzehn Jahre ſpäter in Paris mit ſeinem Leichnam ins Grab geſenkt.

Chopins zweiter Aufenthalt in Wien (1. Dezember 1830 bis 20. Juli 1831) brachte ihm nicht mehr ſo viel

Freude als der erſte. Ohne Honorar wollte er nicht mehr in der Oper ſpielen, und ein eigenes Konzert brachte er nicht zu ſtande. „Von allen Seiten ſtoße ich jetzt auf Hinderniſſe," ſchreibt er an Elsner, „nicht nur daß eine Reihe der miſerabelſten Klavierkonzerte das Publikum mißtrauiſch macht, auch alles, was in Polen vorgegangen iſt, hat ungünſtig auf meine Lage eingewirkt." Die polniſche Revolution von 1830 hatte allerdings ſo weit nachgewirkt, daß namentlich die Umgebung des Hofes und Metternichs ſich kühl und ablehnend gegen alle Polen verhielt; andererſeits war aber auch Chopin ſelbſt von dieſen Ereigniſſen zu ſehr niedergedrückt, um ernſtlich ans Konzertgeben zu denken. Seine Briefe laſſen keinen Zweifel darüber, daß Chopin ſich vollſtändig als Pole fühlte. „Herr Malfatti," ſchreibt er, „giebt ſich umſonſt Mühe, mich zu überzeugen, daß der Künſtler ein Kosmopolit iſt oder ſein ſoll. Wenn das auch der Fall wäre, ſo bin ich als Künſtler noch in der Wiege, als Pole aber ſchon ein Mann." Er hatte nicht übel Luſt, heimzueilen und für Polens troſtloſe Sache zu kämpfen. „Du gehſt zum Kampfe", ſchreibt er am Neujahrstag 1831 an einen Freund, „kehre als Oberſt zurück! Warum darf ich nicht wenigſtens Euer Tambour ſein!" Die Eltern beſchworen ihn natürlich, fernzubleiben, und Chopin begab ſich nach Paris.

Chopins Reiſe nach Paris, das er nicht wieder verlaſſen ſollte, bildet einen entſcheidenden Abſchnitt in ſeinem Leben. Dieſes ſpielt ſich nun vollſtändig in Paris ab, wo Chopin ſeinen Ruhm und — ſein Grab fand. Es iſt die Zeit ſeiner größten Erfolge, ſeiner höchſten Berühmt-

heit, trotzdem aber biographiſch minder wichtig und neu, als die Jugendjahre. Auf den Pariſer Chopin waren aller Augen gerichtet; wir ſind über ihn, über ſein ganzes Leben von 1831 an, ſo ziemlich unterrichtet, zum Teil von illuſtren Zeitgenoſſen wie Heine, George Sand, Liszt.

Wie kommt es, daß aus den neunzehn Jahren ſeines Pariſer Aufenthalts, dieſer bewegteſten, glänzendſten Zeit Chopins, nicht ein einziger von ſeinen zahlreichen Briefen an ſeine Familie auf uns gelangt iſt? Karaſowski antwortet auf dieſe Frage mit der Erzählung eines wahrhaft barbariſchen Vorgangs, der für die damaligen Zuſtände Ruſſiſch-Polens nur zu charakteriſtiſch iſt. Es hatte nach Chopins Tode ſeine Schülerin Miß Stirling den Nachlaß ihres vergötterten Lehrers angekauft und in ihrer ſchottiſchen Heimat eine Art Chopin-Muſeum daraus gebildet. In ihrem Teſtamente vermachte ſie dieſe wertvolle Sammlung, welche Chopins Saloneinrichtung, ſein Piano und eine Menge wertvoller Andenken enthielt, der Mutter Chopins, nach deren Tode ſie der Schweſter Chopins, Frau Iſabella Borcinska in Warſchau zufiel. Aus dem vierten Stockwerke des von letzterer bewohnten Hauſes (es war Eigentum des Grafen Zamoyski) fiel eines Abends im September 1863 ein Schuß, als gerade der Statthalter Graf Berg von ſeiner tſcherkeſſiſchen Leibgarde umgeben vorüberfuhr. Der Schuß traf glücklicherweiſe keinen Menſchen, trotzdem wurde wenige Minuten ſpäter das Haus von Militär umzingelt, und eine wütende Soldateska begann von Stockwerk zu Stockwerk alles, was ſich vorfand, zu zertrümmern (darunter allein fünfzehn bis zwanzig Klaviere) und aus den Fenſtern auf die Straße herab-

zuwerfen. Unten errichteten die Soldaten einen Holzſtoß aus all den Sachen und verbrannten ſingend und Branntwein trinkend alle Bilder, Bücher und Papiere — darunter jene wertvolle Sammlung von Chopin-Reliquien und deſſen ſämtliche Briefe aus Paris an ſeine Familie. Ein echt ruſſiſches Volksbeglückungsbild!

Paris entzückte den jungen Ankömmling, aber ſeine Lage war dort eine Zeitlang recht mißlich und unſicher. Gleich als Konzertgeber aufzutreten, konnte der noch gänzlich Unberühmte in Paris nicht wagen. Er entſchloß ſich, vorerſt noch zu lernen, und wendete ſich an Friedrich Kalkbrenner, der damals für den erſten Pianiſten Europas galt. Als ihm Chopin vorſpielte, mußte Kalkbrenner offenbar das Genie des jungen Polen erkennen, der von ihm kaum mehr viel zu lernen hatte. Aber Kalkbrenners Ruhm als Lehrer konnte durch einen ſo außerordentlichen Schüler nur gewinnen, und er erklärte ſich daher Chopins Wünſchen geneigt, unter der Bedingung, daß dieſer ſich verpflichte, wenigſtens drei Jahre bei ihm Unterricht zu nehmen. Chopin konnte auf ſo lange Lehrzeit nicht eingehen, auch fühlte er richtig die Gefahr heraus, die hier ſeiner künſtleriſchen Originalität drohte. „Ich würde mich gewiß auch entſchließen“, ſchreibt er an ſeinen Lehrer Elsner in Warſchau, „noch drei Jahre zu ſtudieren, wenn ich die Gewißheit hätte, das Ziel, welches ich mir ſelbſt geſteckt habe, dann zu erreichen. So viel iſt mir klar, daß ich nie eine Kopie von Kalkbrenner werde; er wird nicht im ſtande ſein, meinen vielleicht kühnen, aber edlen Willen zu brechen: eine neue Kunſtära zu ſchaffen.“ So entſagte er denn zu ſeinem Heil der Vormundſchaft des proſaiſchen

Kalkbrenner, den er durch die Widmung ſeines E-moll-Konzertes beſänftigte.

Nach vielen mühevollen Vorbereitungen brachte Chopin endlich ſein erſtes Konzert in Paris zu ſtande, am 26. Februar 1832 — es deckte nicht einmal die Unkoſten! Er hatte keine Ausſicht, ſeine Stellung in Paris zu verbeſſern, und trug ſich mit dem Plane, nach Amerika zu überſiedeln. Als ſeine Eltern dieſes Vorhaben mißbilligten, entſchloß er ſich zur Rückkehr nach der Heimat. Da führt ein glücklicher Zufall ihm den Fürſten Valentin Radziwill auf der Straße entgegen, der ihm wenigſtens das Verſprechen abnimmt, dieſen Abend noch mit ihm zu Rothſchild zu gehen. Die ganze haute volée von Paris füllt die glänzenden Salons von Madame Rothſchild, welche auf die liebenswürdigſte Weiſe Chopin erſucht, etwas zu ſpielen. Er ſetzt ſich an den Flügel und improviſiert in glücklichſter Stimmung. Die Zuhörer bewundern entzückt dies neuentdeckte Meteor, und noch während der Soirée ſelbſt erhält Chopin die ſchmeichelhafteſten Einladungen, in den erſten Häuſern von Paris Unterricht zu erteilen. Wie mit einem Zauberſchlag änderte ſich von dieſem Abend ſeine Lage, und Chopin dachte nicht mehr daran, Paris zu verlaſſen.

Wie der Rothſchildſche Salon an jenem entſcheidenden Abend, ſo blieb der Salon überhaupt der eigentliche Boden von Chopins Triumphen. Einige wenige Konzerte gab Chopin in großen Theater- und Konzertſälen; da machte jedoch ſein überaus feines, poetiſches Spiel nicht entfernt den tiefen Eindruck wie im Salon. Auch waren ihm die Konzert-Vorbereitungen höchſt peinlich, ja jedes

öffentliche Auftreten unangenehm. „Ich bin nicht geeignet", ſagte er eines Tages zu Liszt, „Konzerte zu geben, da ich von dem Publikum ſcheu gemacht werde, mich von ſeinem Atem erſtickt, von ſeinen neugierigen Blicken mich paralyſiert fühle; Sie aber, Sie ſind dazu berufen; denn wo Sie des Publikums Liebe nicht gewinnen, da vermögen Sie wenigſtens dasſelbe zu erſchüttern und zu betäuben." In den Jahren 1834 bis 1848 hat Chopin in Paris nur ein öffentliches Konzert gegeben; doch veranſtaltete er faſt jedes Jahr im Pleyelſchen Klavierſalon eine muſikaliſche „Séance", in welcher er ſtets allein ſpielte, vor ſeinen näheren Bekannten und Verehrern, welche das Billet mit 20 Franken bezahlten.

Im Mai 1834 machte Chopin zum erſtenmal einen Ausflug aus Paris; er reiſte mit Ferdinand Hiller nach Aachen, wo Mendelsſohn (damals Direktor des Düſſeldorfer Orcheſters) das niederrheiniſche Muſikfeſt dirigierte. „Als Klavierſpieler", ſchrieb Mendelsſohn damals, „iſt Chopin jetzt einer der allererſten; macht ſo neue Sachen wie Paganini auf ſeiner Geige und bringt Wunderdinge herbei, die man ſich nicht möglich gedacht hätte." Ein zweiter und letzter Aufenthalt Chopins in Deutſchland fiel in das Jahr 1836 und hatte zunächſt Marienbad zum Ziele, wohin ihn mehr eine Herzens-Angelegenheit als ärztliche Vorſchrift trieb. Die Wunde war endlich vernarbt, welche die Verheiratung ſeiner Jugendliebe Conſtantia Gladkowska ihm geſchlagen, als Chopin in Paris ein reizendes polniſches Fräulein kennen lernte, Maria Wodzynska, das bald ſein ganzes Herz beſaß. Er wußte, daß er Mitte Juli die Holde mit ihrer Mutter in Marien-

bad finden würde, und reiſte voll beſeligender Hoffnung hin. Die beiden verlobten ſich in Marienbad, und Chopin fühlte ſich auf dem Gipfel des Glückes. Er ſchied — wie er glaubte, nur für kurze Zeit — von ſeiner Braut, um über Leipzig (wo er Schumanns Bekanntſchaft machte) nach Paris zu gehen. Hier erhielt er, bald nach ſeiner Ankunft, die Nachricht, daß ſeine Braut Maria es vorgezogen habe, einen Grafen zu heiraten. Es war dies die zweite ſchmerzliche Enttäuſchung, die Chopin in der Liebe erfuhr; eine dritte, noch härtere, ſollte bald nachfolgen.

Wir meinen das für ihn ſo unheilvolle Verhältnis zur George Sand. Dasſelbe läßt ſich, wie uns dünkt, erſt jetzt vollſtändig und richtig beurteilen, ſeit durch die neueſten Publikationen von Paul de Muſſet und Paul Lindau die Herzensgeſchichte der Sand mit Alfred de Muſſet in wahrheitsgetreuer Schilderung uns vorliegt. So verſchiedenartig auch die äußeren Umſtände geweſen, das Benehmen der George Sand gegen Chopin findet ſehr merkwürdige Analogien in ihrem zehn Jahre früher mit Muſſet geſpielten Liebesdrama. Kein Zweifel, daß ſowohl der leidenſchaftliche, maßloſe Muſſet, wie der überempfindliche, nervöſe, kränkliche Chopin als Liebhaber oft ſchwer zu behandeln, mitunter vielleicht ſchwer zu ertragen waren und die Geduld ihrer Geliebten auf manche Probe ſetzten. Allein in der rückhaltloſen Ehrlichkeit ihrer Leidenſchaft erſcheinen ſie uns doch beide ſympathiſcher als die kühle, überlegene Verſtändigkeit der Sand, welche, anfangs Feuer und Flamme, die beiden doch ruhig in den Abgrund ſtürzen läßt, nachdem ſie ihrer überdrüſſig geworden. Der Herzensbund zwiſchen George Sand und Muſſet dauerte

nur sechs Monate, ihre Beziehung zu Chopin über zehn Jahre — der Hauptunterschied war somit, daß die schmerzliche Enttäuschung Mussets mit akuter Heftigkeit auftrat, während sie Chopin als chronisches Leiden langsam untergrub. Der erste Eindruck, den die berühmte Frau auf unseren Tondichter machte, war — ganz wie bei Musset — kein sehr angenehmer. „Ihr Gesicht", schreibt Chopin nach der ersten Begegnung mit George Sand, „ist mir nicht sympathisch und hat mir gar nicht gefallen; es ist sogar etwas darin, was mich abstößt." Trotzdem währte es nicht lange, daß Chopin — genau wie früher Musset — sich leidenschaftlich von der genialen Frau angezogen, auch von ihrer Liebe nicht wenig geschmeichelt fühlte. George Sand pflegte in dem Maße kühler zu werden, als die Leidenschaft ihrer Anbeter wuchs; bei Musset kam dies früher, bei Chopin später zu tage. „Am meisten", sagt Paul Lindau, „verletzte es Musset, daß seine Geliebte beständig das Mütterliche und Schwesterliche ihrer Zuneigung herauskehrte." Dasselbe that sie mit Chopin, mit noch größerem Nachdrucke, aber kaum mit größerem Rechte. Die schönen, im Momente des Niederschreibens gewiß auch empfundenen Worte, welche sie in ihren „Briefen einer Reisenden" für Musset hat, finden manches Seitenstück in dem 13. Band ihrer Selbstbiographie, wo sie ihr Zusammenleben mit Chopin schildert. Was sie hier wie dort von ihrer aufopfernden Hingebung, ihrer „schwesterlichen" Liebe und Treue aussagt, stimmt nicht immer mit den beglaubigten Thatsachen, und über ihre Gefühle führte sie, mit Paul Lindau zu sprechen, doppelte Buchhaltung. Anfangs fühlte sich Chopin in der Liebe der George Sand stolz und glück-

lich. Als ſich im Herbſt 1837 zum erſtenmal Anfälle von Bruſtleiden bei ihm zeigten, reiſte Chopin mit der George Sand und deren Kindern nach Majorca, wo ſie den reizbaren, ungeduldigen Kranken ohne Zweifel mit liebevoller Ausdauer gehütet und gepflegt hat. Weit günſtiger als dieſer durch tauſend Unbequemlichkeiten verbitterte Aufenthalt im Süden wirkte der folgende Sommer, den Chopin mit der Sand auf deren Gute Nohant zubrachte, auf das Befinden des Leidenden. Doch war ihm die größte Ruhe und Schonung geboten, eine Vorſchrift, der unſer Patient ſich nur wenig fügte. Den Sommer verlebte er nun regelmäßig in Nohant, im Winter bezog er einen Pavillon von George Sands Wohnung auf dem Quai d'Orléans. Der Winter verſchlimmerte in ſteigender Progreſſion, was der Sommer halbwegs gutgemacht; vom Jahre 1840 an nahm Chopins Lungenleiden ſtetig zu und verſcheuchte bald jede Hoffnung auf Beſſerung. Zugleich wurde ſeine Stimmung immer düſterer, ſeine Phantaſie immer aufgeregter.

Was für bittere Erfahrungen noch hinzutraten? Chopin konnte es ſich nicht mehr verhehlen, daß die Frau, die ihn durch die Leidenſchaftlichkeit ihrer Liebe an ſich gezogen, auf deren Beſtändigkeit er Felſen gebaut, von Tag zu Tag kälter gegen ihn wurde. Er, der ſogar lebhaft gewünſcht hatte, ſie zum Altar führen zu können, was die Verhältniſſe unmöglich machten, ſah jedenfalls ſeinen Bund mit der Geliebten als einen bleibenden und heiligen an: er hätte ſich durch nichts bewegen laſſen, ſich von ihr zu trennen. Die Sand jedoch fühlte anders; der Kranke war ihr zur Laſt geworden. Sie zeigte es ihm auf mancherlei

Weiſe. Als Chopin dieſe Kränkungen ſtillſchweigend hinnahm, ohne an eine Trennung von George Sand zu denken, griff ſie zu einem draſtiſchen Mittel: zu der Veröffentlichung ihres Romans „Lucrezia Floriani“. Nach der übereinſtimmenden Anſicht der Zeitgenoſſen war unter der Heldin Lucrezia die Verfaſſerin ſelbſt zu erkennen; in der Figur ihres kränklichen, nervöſen Liebhabers, des Fürſten Karl hingegen unſer Chopin. Lucrezia ſchildert, wie ſie nach einigen Jahren ihres anfangs glücklichen Zuſammenlebens von Karl immer mehr gequält wird, bis ihre Liebe für ihn erloſchen iſt und einem ſchweren Märtyrertum Platz macht. Lucrezia hat endlich ihre Kraft durch unausgeſetzte Opfer und Leiden erſchöpft und ſtirbt. George Sand hat ſpäter in der „Histoire de ma vie“ allerdings behauptet, ſie habe nicht daran gedacht, in dem genannten Roman ſich und Chopin zu ſchildern, aber die Analogien waren doch zu auffallend, und ſelbſt die Kinder der George Sand fragten eines Tages, mit dem Roman in der Hand: „Herr Chopin, wiſſen Sie, daß Sie mit dem Fürſten Karl gemeint ſind?“ Noch immer war Chopin ſo rückſichtsvoll — ſo ſchwach, möchten wir lieber ſagen — zu bleiben. Wenn ich die Frau, die ich verehrte und liebte, jetzt verlaſſe, dachte er, ſo mache ich den Roman zur wahren Geſchichte und gebe ſie der Verachtung der Beſſeren preis. Zu Anfang des Jahres 1847 führte die Sand durch einen heftigen Auftritt den vollſtändigen Bruch herbei. Auf ihre Vorwürfe erwiderte Chopin nur, er werde ihr Haus ſofort verlaſſen und wünſche für ſie nicht mehr zu exiſtieren. Die Sand machte keine Einwendungen; Chopin verließ ſie augenblicklich und für immer. Infolge dieſer heftigen

Gemütsaufregungen erlitt Chopins Gesundheit neuerdings eine gefährliche Verschlimmerung. Man riet ihm, im Frühling 1848 nach England zu reisen, wohin Freunde und Verehrer ihn so oft und dringend eingeladen hatten. Kurz vor seiner Abreise sollte er noch eine letzte, unvermutete Begegnung mit George Sand haben. Es war in einer Soiree, wo sie, unbemerkt von den Gästen, auf Chopin zuging und ihm mit dem leisen Ausruf „Friedrich!“ die Hand entgegenstreckte. Chopin wurde totenblaß, starrte sie einen Moment an und verließ schweigend den Salon. Wie früher nach ihrem Bruche mit Musset, so fühlte die Sand jetzt auch Chopin gegenüber Reue, aber hier wie dort scheiterten ihre Versuche einer Wiederversöhnung.

In England wird Chopin auf das glänzendste gefeiert, in Schottland genießt er die zuvorkommendste Gastfreundschaft auf dem Gute der Schwestern Stirling. Trotzdem gefällt ihm der Aufenthalt nicht; er klagt über die fortwährenden Nebel und über die unerträgliche Last, mit welcher die gesellschaftlichen Verpflichtungen auf ihn, den Müden und Leidenden, drücken. Zum Konzertgeben zwingt er sich, um etwas zu verdienen. „Ich fühle mich schwächer,“ schreibt er aus Schottland einem polnischen Freunde, „ich kann nicht komponieren, nicht aus Mangel an Lust, sondern aus physischen Ursachen, und weil ich mich jede Woche wo anders befinde. Aber was soll ich thun? Wenigstens spare ich etwas zum Winter.“ Immer häufiger stoßen wir auf Äußerungen trüber Hoffnungslosigkeit. „Ich empfinde überhaupt nichts mehr, ich vegetiere nur noch und warte geduldig auf mein Ende.“ Auch die Erinnerungen an die geliebte Frau ließen ihn nicht los, die

Geiſter entſchwundenen Glücks und ſchmerzlicher Kränkungen. „Ich habe niemals jemanden verflucht," ſchreibt er einem Freunde, „aber jetzt bin ich des Lebens ſo überdrüſſig, daß ich nahe daran bin, die Lucrezia zu verfluchen, aber dort leidet man auch, und leidet deshalb mehr, weil man in der Bosheit täglich älter wird!"

Endlich kann er anfangs 1849 das ihm „ſchreckliche London" verlaſſen und nach Paris zurückkehren. Hier macht die Krankheit rapide Fortſchritte; ſeine Verwandten werden benachrichtigt, und Chopins Schweſter Louiſe eilt nach Paris, ihm durch ihre Liebe und Pflege die letzten Tage zu erleichtern. Chopin ſtarb am 17. Oktober 1849. Er hatte, ſeiner Verehrung für Mozart getreu, gebeten, man möchte zu ſeiner Seelenmeſſe Mozarts Requiem aufführen. Da bis dahin die Mitwirkung von Frauen in der Madeleine-Kirche nicht geſtattet war, bedurfte es dazu der beſonderen Genehmigung der geiſtlichen Behörde. Sie wurde erteilt, und unter Mitwirkung von Lablache und der Viardot-Garcia ertönte Mozarts Requiem bei der von Meyerbeer geleiteten Trauerfeierlichkeit. Seinem Wunſche gemäß wurde Chopin auf dem Père-Lachaiſe begraben, und zwar neben Bellini, mit dem er ſehr befreundet geweſen. Man ſtreute polniſche Erde auf ſeinen Sarg. Es war dieſelbe Erde, die ſich Chopin vor 19 Jahren in dem Dorfe Wola zum Andenken an ſein Vaterland mitgenommen und ſorgſam aufbewahrt hatte, damit ſie — ſollte er nicht in polniſcher Erde ruhen — ihn wenigſtens in fremdem Boden bedecke.

* * *

Seither iſt Liszts franzöſiſches Buch über Chopin in prachtvoller zweiter Auflage bei Breitkopf und Härtel erſchienen. Dies glänzende Gewand iſt das einzige neue daran; der Inhalt des ſeit 20 Jahren bekannten Buches iſt unverändert geblieben. Ich habe, ohne beſonderen Nutzen, wieder darin geblättert. Dasſelbe gewiſſenhaft ganz durchzuleſen, iſt nicht Sache eines jeden; dazu muß man ein wenig Schwärmer ſein, am beſten eine Schwärmerin. Liszt verliert ſich mitunter in poetiſchen Schilderungen und Reflexionen ſo weit von ſeinem Thema „Chopin", daß man ängſtlich wird, ob er wieder zurücktreffen werde. Als Meiſter in der Kunſt des Modulierens bewerkſtelligt er dies jedoch aufs anmutigſte; nach langen lyriſchen Phantaſien über die Liebe, die Frauen, die Kunſt, die Polinnen, die Franzöſinnen u. ſ. w. lenkt er doch immer wieder zu Chopin ein, der als Künſtler und als Menſch ihm beſonders teuer geweſen. Ob wohl jemand, mit Liszts Schreibart unbekannt, erraten würde, von wem etwa das Buch über Chopin herrührt? Nach den vielen maleriſchen Schilderungen, wie ſie der Autor zum Beiſpiel von polniſchen Tänzen und Nationaltrachten ſo genau und ſauber ausführt, möchte man auf einen Maler raten. Aus den weitläufigen philoſophiſchen Raiſonnements und poetiſchen Phantaſien zu ſchließen, müßte es ein Dichter ſein, ein in Reflexion getauchter Lyriker. Auf einen Muſiker dürfte man zuletzt raten. Schon rein äußerlich genommen, nimmt das Muſikaliſche den kleinſten Raum in dieſem Buche ein, das doch ein ausgezeichneter Muſiker über den anderen ſchreibt. Und ſelbſt dort, wo Liszt die Kompoſitionen und das Spiel Chopins charakteriſiert, thut er

dies faſt durchweg mit maleriſchen und dichteriſchen Mitteln. Er verzichtet auf jedes muſikaliſche Zeichen und bringt in dem mehr als 300 Seiten ſtarken Band nicht das kleinſte Notenbeiſpiel. Alſo dieſelbe Methode, wie in Liszts berühmtem Buche: „Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie“. Man erinnert ſich dieſes Buches und des Aufſehens, das es in Ungarn erregte. Der zuerſt von Liszt vorgebrachte und mit einer an Beweiskraft grenzenden Wahrſcheinlichkeit erhärtete Satz, daß die ungariſche Nationalmuſik von den Zigeunern ſtamme, hatte eine heftige, aber wohlweislich raſch wieder gedämpfte Erbitterung angefacht. In dieſem Buche war mir zuerſt die an Lamartine mahnende geiſtreich empfindſame Manier aufgefallen, mit welcher Liszt ſein Thema gleichſam paraphraſiert. So großartige rhetoriſche Feuerwerke ſchienen mir doch ſtark auf Koſten der Belehrung ſtattzufinden, die wir in einem Buche über deſſen eigentlichen Gegenſtand ſuchen. Liszt hatte damals die Güte, ſich über meine Kritik brieflich auszuſprechen. Seine Worte ſcheinen mir bedeutungsvoll für Liszts geſamte litterariſche Produktion und ſollen darum der Vergeſſenheit entriſſen ſein. Die Hauptſtelle des Lisztſchen Briefes lautet in deutſcher Überſetzung: „Die wiſſenſchaftliche Seite meines Stoffes war in meinen Augen von untergeordneter Bedeutung; um ihretwillen hätte ich ſchwerlich eine Feder eingetaucht. Künſtler, und wenn Sie wollen Poet, wollte ich von meinem Gegenſtande nichts anderes ſehen und beſchreiben, als die poetiſche und pſychologiſche Seite. Ich verlangte von dem Wort, daß es — zwar nicht ſo feurig und reizvoll, wie die Muſik ſelbſt, dafür aber beſtimmter — die

Eindrücke male, welche, unberührt von Gelehrſamkeit und von Polemik, vom Herzen kommen und zur Einbildungskraft ſprechen. Die beſchreibende poetiſche Proſa iſt in Deutſchland wenig gebräuchlich, ich begreife daher, daß man nach dem Titel meines Buches eher eine Vorleſung oder Abhandlung erwarten mochte, als eine Dichtung in Proſa. Welch kleiner Leſerkreis würde ſich übrigens für das Wenige intereſſieren, was ſich beſtimmt behaupten läßt auf dieſem Gebiete? Hingegen bleibt der Ausdruck der feinſten und tiefſten Gefühle, ſobald ſie eine ganze Kunſt zu beſeelen im ſtande ſind, anziehend genug für einen weiteren Kreis, der nicht bloß die Muſiker, ſondern alle für Muſik empfänglichen Menſchen umſchließt.“ — In dieſem Sinne giebt uns Liszt auch in ſeinem „Chopin“ mehr ein „poëme en prose“, als ein eigentlich muſikaliſches Buch. Die Herzenswärme, welche Liszts Schriften überall durchdringt, verleiht ihnen übrigens eine über den ſtiliſtiſchen Reiz hinausreichende Art von Weihe. Ein wohlthuender Gegenſatz zu Richard Wagner, der in Galle und Feindſeligkeit ſchwelgt, ſobald er einen muſikaliſchen Zeitgenoſſen beurteilt. Liszt iſt immer voll Liebe für ſeinen Gegenſtand, mag er über Chopin, über Richard Wagner, oder Robert Franz ſchreiben. Mit Begeiſterung führt er uns in ihren Werken wie in einem Garten umher, von Blume zu Blume, und wenn er einmal auf ein welkes oder verwildertes Beet ſtößt, ſo erwähnt er es nicht anklagend, ſondern entſchuldigend.

Nur wer zu lieben fähig iſt weiß auch zu ſchonen.

Franz Hauſer.

Direktor des Kgl. Konſervatoriums in München.

[Mit Briefen von F. Mendelsſohn-Bartholdy, Otto Jahn, M. Hauptmann, K. Seydelmann, Jenny Lind u. a.]

I.

In Freiburg im Breisgau ſtarb im Auguſt 1870 der emeritierte Direktor des Münchener Konſervatoriums, Franz Hauſer, ein Mann, der als dramatiſcher Sänger, Geſanglehrer und gediegener Muſikkenner ſeinerzeit in wohlverdientem ausgezeichneten Rufe geſtanden. Wenn ein Künſtler, hochbetagt, aus dem öffentlichen Wirken ſich zurückzieht, um in einem ſtillen Städtchen ſeine Tage zu beſchließen, ſo pflegt er in wenigen Jahren vergeſſen zu ſein. Stirbt er überdies in einer Zeit unerhörter kriegeriſcher und politiſcher Aufregung, wie es jener Sommer war, ſo eilt die verſtörte Menge mit einem Wort des Bedauerns über ſeine Todesnachricht hinweg, welche ſonſt in der Öffentlichkeit langen und tiefen Wiederhall gefunden hätte.

Franz Hauſer, der Sohn eines ſogenannten Freiſaſſenbauers in Böhmen, war am 12. Januar 1794 zu Kraſowitz bei Prag geboren. Ob ſeiner ungewöhnlichen Anlagen ſchickten ihn die Eltern mit neun Jahren nach Prag, wo er die Gymnaſial-Studien vollendete, einen Verſuch mit der Jurisprudenz machte und dann die Medizin zu ſtudieren begann. Bei der erſten Operation, welcher er auf der Klinik beiwohnte, wurde Hauſer ohnmächtig, und ſo entſchied dieſer Vorfall (ähnlich wie bei Berlioz) wahrſcheinlich ſeinen Entſchluß, ſich gänzlich ſeiner Lieblings-

kunſt, der Muſik zu widmen. Durch den Tod ſeines Vaters ſah der junge Hauſer ſich bald auf eigene Kraft angewieſen und erwarb durch Stundengeben mühſam ſeinen Unterhalt. Öfter erzählte er in ſpäteren Jahren, wie damals im ſtrengen Winter ein blauer Frack und Nankinghoſen ſeine einzige Kleidung waren und wie er ſich glücklich ſchätzte, in der geheizten Stube eines Kollegen arbeiten zu dürfen. Bei dem damals berühmten Komponiſten Tomaſchek ſtudierte Hauſer den Kontrapunkt und die Kompoſition. Durch den Kapellmeiſter Triebenſee veranlaßt, ſich ganz dem Geſang zu widmen, betrat er 1817 zum erſtenmal als Saraſtro die Prager Bühne, welcher er durch die folgenden vier Jahre als erſter Baß und Bariton angehörte. Von da wurde er durch Spohr nach Kaſſel, hierauf von C. M. Weber nach Dresden berufen. Im Jahre 1828 hörte ihn in Frankfurt Franz Lachner und engagierte ihn für das Kärntnerthor-Theater in Wien, wo Hauſer nicht nur in der deutſchen, ſondern auch in der damals ſo berühmten italieniſchen Oper eine erſte Stelle einnahm. Im Frühjahre 1832 gehörte er zu der auserwählten Sängergeſellſchaft (Schröder-Devrient, Haizinger ꝛc.), welche die erſten deutſchen Opernvorſtellungen in London gab. Nach einem halbjährigen Aufenthalte in England wirkte er kurze Zeit am Leipziger Stadttheater (unter Ringelhardts Direktion) und wurde von dort von Spontini für die Berliner Hofoper engagiert. Als Sänger zeichnete ihn Schönheit der Stimme, Innigkeit des Vortrages und vollendete Technik aus. Sein Rollenfach kann man nach dem damaligen Repertoire das des Basso cantante nennen. Hauſers Figaro, Lyſiart, Rocco, Fauſt, Barbier von Sevilla, Jacob, Tell

galten für Musterrollen. Er hatte eine so ungewöhnlich ausgebildete Koloratur, daß er sich oft mit der Sonntag neckte und in italienischen Opern mit ihr in Variationen wetteiferte.

Im Jahre 1846 wurde er von König Ludwig I. nach München berufen, um daselbst das Konservatorium für Musik einzurichten, dem er bis zum Herbste 1864, also durch nahezu zwei Decennien, als Direktor vorstand. Um die Organisierung dieser Anstalt, insbesondere um das Aufblühen der Gesangskunst daselbst hat Hauser große Verdienste. Als vortrefflicher Sänger, durchgebildeter Musiker und Mann von Geist war Hauser ein Gesanglehrer wie wenige. Er hat seine reichen Erfahrungen und Beobachtungen auf diesem Gebiete in seiner „Gesanglehre für Lehrende und Lernende" (Leipzig bei Breitkopf und Härtel, 1866) veröffentlicht, einem überaus lehrreichen, faßlich und anziehend geschriebenen Buche.*) Sein Hauptaugenmerk

*) Hauser unternimmt es darin, die Gesetze der gesamten Gymnastik des Gesanges darzustellen und anschaulich zu machen — Gesetze, „die auf dem Wesen des Instrumentes und seinen Bedingungen beruhen, dessen Behandlung eine verschiedenartige sein kann, aber keine willkürliche sein darf, wenn von einer wirklichen Lehrmethode die Rede sein soll." Die allgemeine Klage über das Verschwinden der guten Sänger teilt Hauser nicht („ich höre sie über ein halbes Jahrhundert"), noch weniger teilt er die übliche Bewunderung für die altitalienische Gesangschule oder die Bemühungen einiger Autoren, diese berühmte Methode der Bernacchi und Pistocchi für die Jetztzeit wieder auszugraben. Die Untersuchung Hausers über dieses Thema, die ihn, gegen Mannstein polemisierend, zu dem Resultate führt, „daß die ganze Geschichte mit Bernacchi und seiner Schule eine Mythe ist", enthält ungemein Interessantes und Eigentümliches, wenn sie uns auch nicht ganz frei von einer lebhaften Eingenommenheit gegen italienischen Gesang und italienische Sänger scheint, auf deren Kosten der Verfasser die Deutschen mitunter allzu gnädig behandelt.

beim Unterricht war auf Stimmbildung und muſikaliſches Verſtändnis gerichtet. Mechaniſches „Abrichten“ war ihm verhaßt, aber er wußte ſeinen Schülern ein ſo anſchauliches Bild von dem Geſangorgan und deſſen Funktionen zu geben, daß ſie alle (wie einer ſeiner Schüler ſich ausdrückt) „Stimmen bekamen“. Viele namhafte Sänger verdanken Hauſer ihre Ausbildung, wie die gefeierte Henriette Sonntag*), der treffliche Bariton Joſeph Hauſer in Karlsruhe, Kammerſänger v. Milde in Weimar, Frau Vogl in München und viele andere. Manche Berühmtheit erſter Größe, wie Jenny Lind, fragten gern bei Hauſer um Rat an. Auch Meiſter Staudigl war in gewiſſem Sinne Hauſers Schüler; er hatte im Anfang ſeiner Carriere eine tüchtige, aber nach der Höhe ſehr begrenzte Stimme, welche mit dem C endigte. Die höhere Lage und ihre meiſterhafte Behandlung verdankte Staudigl, wie er häufig ſelbſt geſtand, Hauſers Anleitung.

Neben der Führung der Direktorialgeſchäfte, wozu ihn ſeine univerſelle Bildung beſonders befähigte, ſo daß er in jedem ſpeziellen Unterrichtsfach die eingehendſte Kontrolle auszuüben vermochte, befaßte ſich Hauſer nicht nur mit der Unterweiſung im Solo- und Chorgeſang, ſondern häufig noch mit dem Elementarunterricht, indem er an der Überzeugung feſthielt, durch eine falſche Grundlage könne das ſchönſte Talent verloren gehen. Nur die klare und feſſelnde Unterrichtsmethode Hauſers ermöglichte es, daß die ſchwierigſten kontrapunktiſchen Chorſätze von Sebaſtian Bach in den Enſembleübungen der Geſangsklaſſe mit ſolcher

*) „Meinem lieben alten Freunde und Lehrer“ ſteht unter einem Porträt der Sonntag, das ich bei Hauſer ſah.

Präciſion ausgeführt wurden, wie es im Münchener Konſervatorium der Fall war. Durch ſein Selbſtbewußtſein, ſeine mitunter vielleicht derbe und unbequeme Geradheit, die zu keiner ſeinen Überzeugungen widerſprechenden Konzeſſion ſich hergab, hatte ſich Hauſer in München viele Feinde gemacht. Ob außer der künſtleriſchen auch noch andere Gegnerſchaften mitſpielten (Hauſer gehörte der ſtrengkatholiſchen Richtung an), vermag ich nicht zu beurteilen, wie denn überhaupt vielleicht die feinſten Maſchen des Netzes verborgen blieben, das ſchließlich dem Manne über den Kopf gezogen wurde. Thatſache iſt, daß Hauſer zwar ſiebzigjährig, aber noch in erſtaunlicher geiſtiger wie körperlicher Rüſtigkeit penſioniert wurde.

Ein mir in Hauſers Handſchrift vorliegendes Memoire an den Unterrichtsminiſter, das Hauſer aus Anlaß des Gerüchtes von ſeiner bevorſtehenden Penſionierung verfaßte, giebt Zeugnis von einer außerordentlichen Freimütigkeit und einer ungeſchwächten geiſtigen Energie. Er bekämpft darin zunächſt das bald nach dem Thronwechſel aufgetauchte Reformprojekt, das Konſervatorium dem Reſſort des Unterrichtsminiſters zu entziehen und es der Hofmuſik-Intendanz unterzuordnen. „Es wäre ſchwierig zu entdecken," ſchreibt Hauſer, „was ein Inſtitut, das ſeinem inneren Weſen nach pädagogiſcher Natur iſt, mit einer Hofcharge gemein haben und woher dieſe das Kriterium für die Beurteilung der Lehrer und Schüler entnehmen ſollte. Hinter dieſem Projekt ſteckt nichts anderes als die Abſicht, daß das königliche Konſervatorium im Intereſſe des Theaters da ſein ſolle, d. h. daß dieſes über die Verwendung der Zöglinge nach ſeinem Bedürfnis verfügen,

dieſe an Konzertaufführungen u. dergl. ſich obligatoriſch zu beteiligen hätten, wobei natürlich die Theaterdirektion mit den Begabteren nach Gutdünken und Theaterbedürfniſſen experimentieren dürfte, und zwar auf Staatskoſten." Dieſer Anſicht, fährt Hauſer fort, können nur diejenigen beipflichten, welche das Weſen des Theaters gar nicht kennen. Bei der Gründung des Münchener Konſervatoriums ſei eine allgemeine Bildungsanſtalt beabſichtigt geweſen, analog der Beſtimmung anderer Bildungsanſtalten, wie die Akademie der bildenden Künſte, das Gymnaſium, die Univerſität, und keineswegs eine bloße „Theater-Chorſchule". Daß in den Jahren nach Hauſers Penſionierung der Geſangunterricht und deſſen Reſultate am Münchener Konſervatorium ein rapides Sinken wahrnehmen ließen, wird kaum von jemandem beſtritten. Hauſer machte ſich auch beſonders verdient um die Kenntnis und Verbreitung klaſſiſcher Muſik, insbeſondere Bachſcher Werke, und zwar zu einer Zeit, da das Verſtändnis für dieſen Meiſter in der muſikaliſchen Welt faſt noch nicht exiſtierte und die Pflege desſelben nur höchſt vereinzelt war. Schon zu Anfang der Zwanziger Jahre ſammelte er aufs eifrigſte alle Bachſchen Werke, deren er habhaft werden konnte, unternahm ſogar Reiſen, um alte Drucke und Abſchriften ſich zu verſchaffen. Im Jahre 1833 erwarb er in Leipzig die bedeutende Pölchau-Schichtſche Sammlung Bachſcher Autographe. Die Benützung dieſer Schätze geſtattete er mit großer Liberalität, wie denn z. B. der verſtorbene Profeſſor Fiſchhof in Wien ſeine renommierte Bach-Sammlung durch Abſchrift des größten Teiles der Hauſerſchen Kollektion zu ſtande brachte. Hauſer hinterließ eine kom-

plette Sammlung aller existierenden Bachschen Werke, zu welchen er einen vollständigen thematischen Katalog verfaßt hat, mit Angabe der Besitzer der Autographe, der Abschriften, Originalausgaben u. s. w. An diesem Kataloge hat Hauser beinahe 50 Jahre gearbeitet und die Herausgabe desselben seinem Sohne testamentarisch aufgetragen.*) Nicht nur in der Musik, sondern auch in Litteratur verfolgte er eine ernste Richtung und studierte mit Vorliebe philosophische Schriften. Er las die alten Klassiker in der Ursprache. Nebst einer bedeutenden Musikalien- und Büchersammlung hinterließ Hauser auch eine schöne Sammlung von Bildern und Radierungen alter Meister, für welche er großes Verständnis besaß. Ein Mann von so echter, allgemeiner Bildung, dabei von so jugendlich frischem Geist, so kräftigem, wohlwollendem Gemüt mußte wohl die Besten seiner Zeit gewinnen und fesseln. Mit den Gebrüdern Grimm, mit Tieck, Dr. Carus, Professor Purkynje, den Komponisten Spohr, C. M. Weber, Mendelssohn, Schelble, Hauptmann, mit Otto Jahn, mit Seydelmann, Jenny Lind und anderen geistigen Notabilitäten stand er in freundschaftlichem, persönlichem und brieflichem Verkehr. Er hatte das Glück, bis zu seiner letzten Stunde geistig frisch und thätig zu bleiben, unberührt von den Gebrechen des Alters. Infolge seiner Pensionierung war er 1865 von München nach Karlsruhe gezogen, wo sein Sohn Joseph als Hofopern- und Kammersänger eine ausgezeichnete Stellung

*) Von großem Nutzen wurde Hausers Sammlung für die monumentale Bach-Ausgabe, die jetzt (1900) in 45 Bänden vollendet vor uns liegt. (Vergl. H. Kretzschmars Rechenschaftsbericht, im Auftrag des Direktoriums der Bachgesellschaft in Leipzig.)

behauptete. Nach dem Tode ſeiner vortrefflichen Gattin (1867) überſiedelte er nach Freiburg im Breisgau, weil ſein lebhaftes Bedürfnis nach wiſſenſchaftlicher Nahrung und Anregung ihn nach einer Univerſitätsſtadt trieb, die doch zugleich in der Nähe des geliebten Sohnes ſein ſollte. Dort ſtarb er am 14. Auguſt 1870, ohne vorhergehende Krankheit, faſt plötzlich an einem Hirnſchlage im ſiebenundſiebzigſten Lebensjahre.

Ich lernte Hauſer erſt im Jahre 1859 in München kennen, wo ich durch zwei bis drei Tage viel bei ihm war und von ſeiner kernigen, geiſtvollen Perſönlichkeit, ſeinem ſchlichten, herzlichen Weſen einen unvergeßlichen Eindruck empfing. Seit vielen Jahren außer Zuſammenhang mit ſeiner öſterreichiſchen Heimat, nahm er doch Muſiker und Muſikfreunde aus Wien beſonders freundlich auf. Ich ſehe ihn noch leibhaftig vor mir, den Mann von ſtämmigem Körperbau, energiſchem Geſichtsausdruck und der von dichtem weißen Haar beſchatteten Denkerſtirne — eine Erſcheinung, die lebhaft an Beethoven erinnerte. Der fremde Muſiker verſäumte ſelten, Hauſer zu beſuchen, ſich an deſſen anregendem lebhaften Geſpräch, ſeinen reichen Erinnerungen, ſeinem gemütvoll patriarchaliſchen Familienleben zu erfreuen. Der freundliche Hausherr pflegte dann gern das Schatzkäſtlein ſeiner Bibliothek zu erſchließen und eine Anzahl koſtbarer Manuſkripte von Sebaſtian Bach zu zeigen, mitunter auch wohl eine große Sammlung von Briefen, welche berühmte Freunde an ihn geſchrieben. Dieſe Briefe müſſen nun auch das meiſte und beſte thun für die hier verſuchte Charakteriſtik Hauſers, mit dem ich ſelbſt leider zu ſpät und zu kurz verkehrt habe, um ihn aus eigener Kenntnis

mehr als bloß annähernd zu ſchildern. Aber die erwähnten Briefe, welche mir Hauſers Sohn Joſeph im Original mitteilte, mit dem ausdrücklichen Wunſch, ſie als Material zu dieſer Skizze zu benützen, werfen ein helleres und ſchöneres Licht auf Franz Hauſer, als es irgend welche biographiſche Bemühung vermöchte. Man braucht nur einige der zahlreichen Briefe Mendelsſohns an Hauſer zu leſen, um innezuwerden, welch ſeltenen Künſtler und gediegenen Charakter Deutſchland an Hauſer verloren hat. Leider hat dieſer ſelbſt in ſeiner Beſcheidenheit nicht die geringſte Aufzeichnung ſeiner Erlebniſſe gemacht, nicht einmal über ſeine wiederholten Begegnungen mit Beethoven und Goethe, über ſein freundſchaftliches Zuſammenleben mit Tieck, Carus, den Brüdern Grimm, C. M. Weber und anderen. Von ſeinen eigenen Briefen war nichts aufzutreiben; ſie galten für ſo originell und reichhaltig, daß Moritz Hauptmann, ſelbſt einer der geiſtvollſten Briefſchreiber, die Ankunft jedes Hauſerſchen Briefes „einen Feſttag“ nannte.

Ich gebe nun aus den Briefen von Seydelmann, Jenny Lind, Otto Jahn und Mendelsſohn-Bartholdy eine Auswahl von Stellen, welche mir ſowohl für Hauſer als für die Briefſchreiber ſelbſt charakteriſtiſch erſchienen, und welche ein beſonderes Intereſſe ſchon dadurch beanſpruchen können, daß ſie vor mir nicht veröffentlicht worden ſind.

II.

(Briefe von Seydelmann, Jenny Lind und Otto Jahn.)

Der berühmte Schauſpieler Karl Seydelmann, am Prager Theater zugleich mit Hauſer engagiert, blieb dieſem Zeitlebens in warmer Freundſchaft zugethan. Mit Schmerz

ſieht er ihn von Prag nach Kaſſel überſiedeln und ſendet ihm eine Reihe von Briefen, deren gleichmäßige feinſte Perlſchrift manchmal von dem etwas derben Schauſpielerhumor des Inhaltes abſticht. Im Jahre 1825 finden wir Seydelmann in Kaſſel engagiert, von wo jedoch Hauſer bereits nach Dresden abgegangen war. Seydelmann fühlt ſich bald unglücklich in Kaſſel, „wo alles Konvenienz iſt, nichts Kräftiges, nichts Gefühltes, nur Mißtrauen und Kälte“. Er fragt wiederholt, ob er nicht beim Dresdener Theater ankommen könnte — „ich beneide Sie um Tiecks Nähe!“ Im Jahre 1828 war Börne acht Tage lang in Kaſſel. „Es hat ihm ſo gefallen,“ ſchreibt Seydelmann, „daß er mich aufmunterte, lieber heut' als morgen davonzugehen.“ Perſönliches und eine Menge Theatergeſchichtchen füllen zumeiſt Seydelmanns Briefe;*) wo Kunſturteile vorkommen, ſind ſie ernſt und ſtrenge. So ſagt er von dem berühmten Tenoriſten Franz Wild (1825): „Wild iſt kein Künſtler; ein ſeltener Sänger, ja, aber doch ein Komödiant. Sein Don Juan berechtigt zu dem Ausſpruch.“ Seydelmann tadelt nun das „ſchmähliche Verfahren“ Wilds, die Melodien zu ändern, zu verunglimpfen, obendrein in der Fenſterſcene ein Ariettchen einzulegen. Nur als Othello findet er Wild hinreißend. Noch ſtrenger erſcheint uns Seydelmanns Urteil über die große Schauſpielerin Sophie Schröder — ein Urteil, das jedoch zu viel Treffendes enthält und zu ehrenvolles Zeugnis giebt für den ſeltenen Ernſt von Seydelmanns Kunſtanſchauung, als daß es der

*) So endet ein langer Brief Seydelmanns (Kaſſel 1825) mit der Nachſchrift: „Um Gotteswillen! Da hätte ich bald das Wichtigſte vergeſſen: Ludwig Löwe geht mit 'nem Schnurrbart herum!“

Vergeſſenheit anheimzufallen verdiente. Er ſchreibt an Hauſer über die im Jahre 1825 in Kaſſel gaſtierende Wiener Hofſchauſpielerin: „Auch Madame Schröder iſt keine Künſtlerin. Das klingt nun freilich ganz entſetzlich, wenn man von dieſer weltbekannten Dame ſpricht. Mich können aber anderer Meinungen nicht gut verblüffen. Eigenſchaften, Künſtlerin zu ſein, ſind bei weitem nicht die Sache ſelbſt, und Madame Schröder hat's verſäumt, ſeltene Gaben künſtleriſch zu bilden und zu einen. Daß ſie in der Reihe deutſcher Schauſpielerinnen, die mit ihr in einem Fache wirken, als die beſſere, als die beſte meinetwegen daſteht, kann ihr doch unmöglich ſchon das Prädikat der Künſtlerin erwerben; in dieſem Fall wär' ja der Einäugige unter den Blinden ein völlig Geſunder. Madame Schröder iſt nichts als eine glückliche, eine ſeltene Naturaliſtin. Seltenes Organ, ſeltene Kraft und Dauer, heißes Blut (und nicht Gemüt!), Geſchick im Auffinden und Hinſtellen ſogenannter Knalleffekte, ein ungefähres Faſſen ihrer Aufgabe, hin und wieder auch ein feiner Zug: das iſt's, was ich aus ihrem Spiele erkannt. Ideal ſind ihre Leiſtungen mir keineswegs erſchienen; es belebt ſie eine Kraft (die übrigens weit mehr vom Teufel als von Oben ſtammt!), ſich über die Alltäglichkeit zu heben; doch gilt dies nur von Augenblicken — dieſe Augenblicke nun verblüffen und — pfutſch! ſind die Kenner (!) wie die Laien. Mir aber gelten derlei Augenblicke nichts, gar nichts, wenn ſie ſich zum Übrigen verhalten, wie der Bettelſack zur kurfürſtlich heſſiſchen Schatzkammer. Ein mittelmäßiges Ganzes — muß es uns nicht lieber ſein, als ein Rafaelſcher Kopf auf einem miſerablen Rumpf? An einem ſchönen Kunſt-

gebilde darf nichts unschön sein, und wenn ich nun ein angepriesenes Kunstwerk jener hochgepriesenen Frau gesehen hatte, so konnte ich mit ihr nur grollen, daß so schöne Gaben gleichwohl verschwendet sind." — Seydelmann schien es nicht beschieden zu sein, irgendwo dauernde Befriedigung zu finden; in seinen späteren Briefen klagt er über Mannheim und Stuttgart, wie früher über Kassel. Als Grund, warum er 1832 schon zum zweitenmal um seine Entlassung vom Stuttgarter Hoftheater gebeten, nennt er „die überhandnehmende Schürzenherrschaft" einer damals berühmten, dem verstorbenen König sehr nahestehenden Künstlerin, Amalie Stubenrauch. „Nimmermehr kann ich dieser Wirtschaft huldigen. Und das schlimmste von diesem öffentlichen Geheimnis ist: man darf's nicht wissen!" Wien hieß von jetzt an die Sehnsucht Seydelmanns, wie vordem Dresden Seinem Freunde Hauser war es vergönnt, wonach Seydelmann so lange vergeblich strebte, eine würdige Stätte seiner Thätigkeit zuerst in Dresden, dann in Wien zu finden.

Sehr interessant, charakteristisch für die Schreiberin wie für den Empfänger, sind die Briefe Jenny Linds an Hauser. Es spricht daraus jenes tiefe Freundschaftsgefühl, jene bis zum Herben strenge Wahrhaftigkeit und Moral, welche wir an dieser Künstlerin kennen. Wir begreifen, wie treu ihr jeder anhing, den sie einmal in ihr Herz geschlossen, während kaum jemand, dem nur ein oberflächlicher Verkehr mit Jenny Lind vergönnt war, sie „liebenswürdig" gefunden hat. Jenny Lind brachte bei ihrer ersten Kunstreise nach Wien einen Empfehlungsbrief von Mendelssohn an Hauser und verkehrte viel und gern

mit letzterem. Bald nach ihrer Abreise von Wien beginnen ihre Briefe, deren große ungefüge Lateinschrift in nicht allzu leserlichen Zügen und nicht allzu korrektem Deutsch eigentümlich zu uns spricht. „Ich habe oft, seitdem ich von Wien fort bin, an Sie gedacht", schreibt sie aus Bremen im Juni 1845, „und oft im Gedanken an Sie geschrieben — aber nun kommt es auf einmal wieder so mit Gewalt über mich, daß muß Ihnen sprechen mit ein schlechten Feder, schlimmes Papier und in deutschen Sprache! Aber was schadet das Alles, wenn man an einen Mensch schreibt. Ich habe was auf's Herz, und das will ich Ihnen ordentlich erzählen, aber zu allererst: ich danke Ihnen für die Zeit, die ich in Wien war! ich danke Ihnen dann aus vollstem Herzen für die Freundschaft, die Sie mir gegeben und bewiesen. Ich danke Ihnen, daß Sie mir erkannt, ich meine, daß sie gleich auf der Stelle bemerkt, daß auch mir der liebe Gott ein Herz gegeben! und nun kommt meine Erzählung: ich habe Sie innig herzlich lieb gewonnen und fühle mit Bestimmtheit, daß ich Sie nie in meinem Leben werde vergessen können, und daß Sie zu denen (ge)hören, für die ich wohl ein großes Opfer machen könnte, wenn es darauf käme! So, nun bin ich gleich leichter zu Muthe. Glauben Sie nur nicht, daß ich irgend ein Brief oder Antwort verlange, oder daß Sie eine Correspondenze auf dem Halse bekommen haben. Nein, das ist ja nicht nöthig, aber doch möchte ich doch einmal hören, wie es Ihnen alle geht! Sie sind doch wohl in Wien nächsten Winter? Denn wie soll es denn gehen, wenn ich nicht Ihr freundliches Gesicht auf der Bühne zuweilen zu sehen kriege, oder Ihren väterlichen Rath oder

dergleichen? Am Rhein war es ſchön! Die Zeit iſt ſehr ſehr ſchnell vorüber gegangen, aber ſie lebt doch in friſchen Farben in mein dankbares Herz. Denn das größte Glück bleibt doch: Reine Edle Menſchenherzen zu finden. Ach! das Leben iſt ſchön, das Leben iſt reich. Das Andere (Jenſeits) muß aber etwas ruhiger und länger werden, ſonſt bleibe ich lieber hier! Gott beſchütze Sie! Für immer Ihre treu ergebene Jenny Lind." Die nächſten Briefe ſind ſchon nach München gerichtet, wo Hauſer Direktor des Konſervatoriums geworden war. „Sind Sie noch krank?" fragt Jenny Lind. „Ja, ja — das iſt eine böſe Krankheit, wenn man ſich nach irgend etwas ſehnt, beſonders nach dem Vaterlande! Ach warum ſind die meiſten Menſchen entweder dumm, boshaft, neidiſch oder ohne die geringſte Auffaſſung? Warum haben alle nicht ſo ein Gebirgsgemüth wie z. B. Gaſſer, für deſſen Gefühle und Aeußerungen ich niederknieen könnte, ſo rein und himmelsblau kommen ſie alle heraus!*) Wie neugierig bin ich, zu ſehen, wie der liebe Gott die Menſchen claſſiren werde einmal. Da gibt's eine ſchöne Geſchichte. O Friede! O ſtille zurückgezogene Häuslichkeit! Wann werd' ich in deine Thüre eingelaſſen!"

Der herzliche freundſchaftliche Ton bleibt ſich immer gleich, auch in folgenden Briefen, die Jenny Lind zu Anfang des Jahres 1847 aus Wien an Hauſer ſchreibt. „Nun ſchreiben wir alſo 1847! Ja, alles geht in der Welt — und Siebenundvierzig wird wohl auch gehen. Mögen Sie froh, geſund und glücklich bleiben, und mögen Sie überhaupt es ſo haben, wie ich's Ihnen wünſche. Aber Sie

*) Es iſt der Bildhauer Hanns Gaſſer gemeint.

wiſſen ja, man kann nur das Beſte für ſeine Freunde hoffen und wünſchen, das Leiden kann man dennoch nicht immer vorbeugen! Wohin werden aber die Wiener zuletzt kommen, beſter Hauſer? Es iſt zu toll. Ich war geſtern im Kärnthnerthor (oder wie ſchreibt man das Wort) und hörte Robert nun es ging ſo ſchändlich, daß ich weiß keine Worte dafür. Die Haſſelt-Barth ſang Alice! und die Zerr die Prinzeſſin, o du mein Himmel! und das Publicum hat geraſt! Ich zittere noch heute, wenn ich an dies Tremulando von dieſen beiden Damen denke. Das iſt unſ're jetzige Kunſt! Es iſt viel beſſer in München, und ſogar bei Pokorny*) iſt es viel beſſer. Gott ſei Dank, ich bleibe nicht lange."

Am 20. Februar 1847 ſchreibt Jenny Lind ſehr aufgeregt über die durch Lola Montez heraufbeſchworenen Unruhen in München, von welchen Hauſer ihr eben Nachricht gegeben: „Ich kann Ihnen nicht beſchreiben", ruft ſie aus, „wie mich die Sachen aufgeregt! Iſt denn alle Vernunft ausgeſtorben? und kann man denn ſo eine ganze Nation wegwerfen! Es iſt traurig. Gebe Gott, daß da bald was geſchieht — aber bald — und daß Sie in voller Ruhe dort bleiben können, und daß irgend eine Veränderung eintreffe und Sie wieder vielleicht nach Wien kämen — ſo paſſen Sie mal auf (wie der Deſſauer immer ſagt), dann heirathe ich hier in Wien, damit wir zuſammen bleiben. Sonderbar, wie es nur in der letzten Zeit ſonderbar geht! So viel Spectakel in London, daß ich lieber ich weiß nicht was thue, als hinzugehen, und nach München zu gehen wird jetzt bedenklich. Gott behüte Euch vor Re-

*) Direktor des „Theaters an der Wien".

volution; die Sache iſt zu ſcabrös und fordert große Opfer, ehe es wieder gut gehen kann. Iſt denn ſo unmöglich, dies verlorene Weſen wegzubringen, todt oder lebendig — einerlei? Nein, das iſt wahr, etwas Aehnliches hat man nie erlebt; keine Zeit, ſo ſchlecht ſie auch war, vermag etwas Aehnliches aufzuweiſen!" Von der Politik geht die Briefſtellerin nun zur Kunſt über und berichtet von der erſten Aufführung der „Vielka" im Wiedener Theater.*)

„Die Oper iſt ſehr gut aufgenommen worden und Meyerbeer ſtürmiſch empfangen. Ich hatte eine ſolche Angſt, daß ich ſtockheiſer war, und begreife nicht, daß man mich nicht ausgepfiffen hat. Die Oper enthält viel Schönes, etwas lang — aber je mehr man ſie hört, deſto mehr verſöhnt man ſich damit. Sag' ich, daß die Oper für die Wiener ſo eigentlich paßt, ſo lüge ich, aber ſie ſind Alle in ſolcher Aufregung, daß 'ſie noch nicht wiſſen, wie es zuſammenhängt. Von 1/2 11 Uhr an war der Schauplatz beinahe gefüllt, und alſo beinah dreizehn Stunden ſind die Menſchen dageſeſſen! Oh Dieu!! Ich ſehne mich ſo nach dem Frühling und von der Bühne! Nach jeder Vorſtellung nimmt dieſer Wunſch bei mir zu. Die Intriguen in London will ich nicht mitmachen; in dieſes Elend hinzugehen, fällt mir nicht ein, denn es ward gewiß um mich geſchehen, dies Alles kann mein Talent nicht

*) „Vielka" iſt mit leicht geändertem Text dieſelbe Meyerbeerſche Oper, die als „Feldlager in Schleſien" zuerſt 1843 in Berlin einigemal gegeben worden war. Sowohl „Vielka" (in Wien 1846 mit der Jenny Lind aufgeführt), wie das „Feldlager in Schleſien" wurden bald vom Komponiſten zurückgezogen und zu der dreiaktigen Oper „Der Nordſtern" umgebildet, welche (mit Text von Scribe) ihre erſte Aufführung in Paris (16. Februar 1854) erlebte. —

tragen! Heute ist wieder die „Vielka“ — Gott stehe uns Allen bei!“

Diese Abneigung gegen London verkehrte sich bald in das Gegenteil, denn noch im selben Jahre (August 1847) schreibt Jenny Lind von dort an Hauser: „Ich habe eine schöne Zeit erlebt und es ist mir gelungen das ganze Theater auf meinen Schultern zu tragen und das ist meine einzige Entschuldigung warum ich nicht geschrieben. Ich habe sehr viel gearbeitet und bin auch reichlich belohnt, denn das hiesige Publicum behandelt mich wie ihr Kind! und ich finde die Engländer das dankbarste Publicum das existirt. Mit der Nachtwandlerin hab' ich besonders Glück gemacht und wir hätten diese Oper allein geben (können) die ganze Saison. Die Königin ist sehr gnädig und lieb gegen mich gewesen, die Mutter Grisi aber — sie mag mir gar nicht leiden.“

Eine lebhafte Korrespondenz von durchaus ernstem, meist musikwissenschaftlichem Inhalte verband Hauser mit dem trefflichen Mozart-Biographen Professor Otto Jahn. Ein Päckchen Briefe von letzterem liegt uns vor, sie reichen vom Jahre 1853 bis 1868 — immer dieselben unverändert festen, sauberen Züge, die engste, kleinste, aufrechtstehendste aller Rabenfederschriften! Sebastian Bach und die Ausgabe seiner Werke durch die „Bach-Gesellschaft“ bilden den Stoff der ersten, noch aus Jahns Leipziger Aufenthalt stammenden Briefe. Hauser war, wie schon erwähnt, im Besitze zahlreicher sehr wertvoller und seltener „Bachica“; es wird von Seite Jahns um Mitteilung derselben für die „Bach-Gesellschaft“ gebeten, auch um Rat in betreff einzelner Bach-Editionen und Autographe. Jahns Briefe bleiben

meiſtens ſtreng bei der Sache, doch enthalten einige davon auch manche willkommene Abſchweifung und ſeine ſelbſtändige Bemerkung: „Wenn Sie nicht ein ſo lebenserfahrener Mann wären“, apoſtrophiert er einmal ſeinen Freund Hauſer, „würde ich Ihnen eine ſchöne Entſchuldigung herſetzen, warum ich erſt jetzt ſchreibe: ſo aber zweifle ich nicht im mindeſten, daß Sie genau wiſſen, wie es zugeht, daß man zu Zeiten alle ſeine Briefe in Gedanken, aber keinen mit der Feder ſchreibt. Warum hat man noch keinen Gedanken-Telegraphen erfunden? Man wird es gewiß, aber hoffentlich erleben wir es nicht mehr, wo ſollte man vor lauter Gedanken hin?“ Während Jahn noch an ſeinem „Mozart“ arbeitete, beſchäftigte ihn bekanntlich ſchon der Plan einer ſpäter zu verfaſſenden Beethoven-Biographie. Darauf bezieht ſich folgende Stelle aus einem Briefe Jahns vom 19. Juni 1858: „Was Sie über das Verhältnis Mozarts und Beethovens andeuten, intereſſiert mich lebhaft und hat mich, wie Sie denken können, lange und lebhaft beſchäftigt. In Mozart kann ich ſie faſt ganz umgehen und thue es abſichtlich, weil ich ſo weitgreifende Fragen nicht gern abſtrakt, ſondern vom Konkreten aus und in ihrem ganzen lebendigen Zuſammenhange behandle; bei Beethoven liegt die Frage notwendig vor, und mir graut davor, nicht weil ich mich fürchte, offen herauszureden, ſondern weil ſo etwas nicht bloß Schweiß, ſondern Herzblut koſtet. Ihre Gegenſätze: Italieniſch — deutſch, akademiſch — nicht akademiſch ſind gewiß treffend, aber ich meine, man muß noch weiter hineingehen, und ich weiß nicht, wie weit Sie mitgehen. Mir ſcheint, der alte nie endende Kampf um die Freiheit des Individuums, den der

Humanismus, die Reformation, die Revolution u. ſ. w. an anderen Stellen der geiſtigen Exiſtenz begonnen haben, den hat Beethoven in der Muſik aufgenommen. Mit Ernſt und Wahrheit unternehmen das nur große Naturen, und noch hat es keiner gethan, ohne die Gefahren aufzudecken, die es ihm und ſeinen Nachfahren bringt. Ich glaube, ſeine Größe und ſeine Schwächen liegen in dieſem Keime notwendig beſchloſſen, darum zeugen auch ſeine Schwächen für ſeine Größe. Natürlich trauen Sie mir nicht zu, daß ich ihn für einen Radikalen in Religion, Politik, Philoſophie, nebenbei auch in Muſik halte, wie man jetzt zu ſchwatzen liebt, ich ſpreche von ſeiner innerſten künſtleriſchen Natur. Aber, beſter Freund, das iſt ein Meer auszutrinken und nichts für einen Brief."

Zehn Jahre ſpäter (1868) korreſpondieren die beiden Freunde über die Herausgabe einer Auswahl von M. Hauptmanns Briefen. Nach dem Tode dieſes berühmten Muſik-Theoretikers hatte Jahn ſich entſchloſſen, eine Auswahl von Hauptmanns Briefen zu veröffentlichen. „Ich denke, das kann und ſoll ein Buch werden, wie es nicht viele giebt!" Hauptmann hat mitunter ſeine treffendſten Urteile, ſeine geiſtreichſten Ausführungen in freundſchaftlichen Briefen niedergelegt und vielleicht ſeine koſtbarſten Briefe waren an Hauſer gerichtet.*)

Jahns letzter kurzer Brief an Hauſer (aus Bonn, den 15. Juni 1869) macht einen tiefwehmütigen Eindruck. „Sie

*) „Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Muſikdirektor an der Thomasſchule in Leipzig, an Franz Hauſer". (Herausgegeben von Dr. Alfred Schöne. Zwei Bände. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1871.)

machen ſich", beginnt er, „eine falſche Vorſtellung von meiner Geſundheit, lieber Freund, wenn Sie mich auf einem Muſikfeſt vermuten. Seit mehreren Jahren habe ich mich von allem ſocialen und wiſſenſchaftlichen Umgang und Verkehr ganz zurückgezogen und lebe ganz iſoliert. Muſik habe ich ſeit drei Jahren keinen Ton gehört und werde keinen wieder hören. Beſonders in dieſem Jahre iſt mein Befinden ſo geſunken, daß ich mit Mühe den Pflichten des Amtes nachkomme. Da ſieht es nicht gut mit Hauptmanns Briefen aus, die Friſche und Freiheit und Kraft verlangen; vielleicht hilft der Sommer noch etwas nach." Der Sommer hat leider nicht nachgeholfen: der unvergeßliche und unerſetzliche Mann ſtarb wenige Wochen nach jenem Briefe.

III.

(Briefe von F. Mendelsſohn.)

Zu den anziehendſten, rührendſten Freundſchaftsverhältniſſen zwiſchen Künſtlern gehört das Bündnis Hauſers mit Felix Mendelsſohn-Bartholdy. Von den mir im Original vorliegenden 47 Briefen Mendelsſohns an Hauſer iſt der erſte vom 16. April 1830 datiert, der letzte vom 27. September 1846, alſo kurz vor dem Tode des Schreibers. Innerhalb dieſer langen Zeit, in welcher den beiden Freunden nur ſelten und für wenige Tage ein Wiederſehen gegönnt war, ſtrömt faſt ununterbrochen der herzlichſte Briefwechſel. Wie Mendelsſohns Briefe die ganze Liebenswürdigkeit und feine Bildung des Schreibers atmen, ſo flößen ſie auch für den Empfänger den wärmſten Anteil, ja den größten Reſpekt ein.

Zuerſt iſt es Sebaſtian Bach, der muſikaliſche Abgott beider Freunde, wovon Mendelsſohn (Berlin 1830) ſchreibt, zunächſt mit Bezug auf die Matthäiſche Paſſionsmuſik, aus welcher Hauſer Einzelnes in Wien aufführen hörte. „Wird denn," fragt Mendelsſohn, „dort nie eine vollſtändige Aufführung zu ſtande kommen?"*) „Im Anfang wollte (in Berlin) keiner daran, ſie meinten, es ſei zu verwirrt und ganz unſinnig ſchwer. Doch ſchon nach einigen Proben war das alles anders geworden, und ſie ſangen mit einer Andacht, als ob ſie in der Kirche wären. So gingen denn auch die beiden erſten Aufführungen ganz herrlich, und es zeigte ſich wieder, daß das Publikum immer gut iſt, wenn man ihm nur das Gute giebt." Bald nach dieſem Briefe kam Mendelsſohn, auf der Reiſe nach Italien, ſelbſt nach Wien und wohnte bei Hauſer in der „Bärenmühle" auf der Neuen Wieden. Dieſer Aufenthalt bei Hauſer iſt ihm unvergeßlich. „Sie haben mir wieder", ſchreibt Mendelsſohn aus Rom (1831), „einen göttlichen Choral von Bach geſchickt und ſelbſt geſchrieben, und das Ganze ſieht ſo zierlich und nett und doch gelehrt aus, wie mein Zimmer in der „Bärenmühle!" Und aus Genua heißt es einige Monate ſpäter: „Sie glauben nicht, wie ich täglich mit Dankbarkeit an die Tage denke, die ich bei Ihnen im Bücherzimmer mit vier Fenſtern wohnte! Sie haben mir eine ſehr frohe Zeit gemacht, und ſo lange mir die Erinnerung daran bleibt, ſo lange werde ich's Ihnen danken. Das möchte ich aber gar zu gern wieder einmal mündlich thun und möchte wieder einmal einen

*) Dieſer Wunſch wurde erſt 32 Jahre ſpäter erfüllt, durch die erſte Wiener Aufführung der „Matthäus-Paſſion" im Jahre 1862.

ordentlichen Menſchen ſehen, eine ordentliche Stimme hören und ordentliche Muſik machen können. Hier im kalten Italien giebt es dergleichen nicht. Bewunderung und Verehrung hat man vollauf von den Menſchen, aber keine Freude. Sie ſind herabgeſunken oder vielmehr ſie ſinken täglich, und das iſt ein Jammer mit anzuſehen. Daß ſie keine Wahrheit und keinen Heldenſinn haben, wußt' ich ſchon längſt. Aber der grelle Widerſpruch eines warmen, blühenden, phantaſtiſch ſchönen Landes über alle Länder, mit kalten, trockenen, ärmlich philiſterhaften Menſchen, unter allen anderen Völkern, das hätt' ich mir nicht ſo arg gedacht. Wenn man mit einem kleinen Jungen ſpricht oder Kinder nur anſieht und da noch das alte Feuer, den alten Geiſt und die Lebendigkeit hervorſprühen ſieht, und dann die älteren, denen alle Richtung, alle Geſinnung fehlt, die ſo durch und durch ſittlich, alſo auch geiſtig verdorben ſind — man möchte zuweilen traurig darüber werden, und dann ſehen Berge, Bäume, Meer und Inſeln ſo lächelnd d'rüber herein und blicken ſo heiter und ſo ſchön, trotz allem Elend um ſie herum; es iſt ein ſonderbares Bild. Das erklärt auch, warum es ehemals das Land der Kunſt war; die Zeit iſt längſt vorüber, und ob ſie wiederkommt, weiß keiner von uns. Sollten Sie aber wohl denken, daß ich eine unglaubliche Sehnſucht nach irgend einem geſunden Ton, einem ſchönen Klang habe? Was das Volk hier ſingt, iſt ſo entſetzlich barbariſch, die Stimmen ſo unrein und gemein roh, daß man gewiß denkt, hier kommt ein Betrunkener, der taumelt, bis man merkt, der Mann ſei ganz nüchtern und ſinge eine der berühmten Barcarolen."

Ähnliche Klagen, ſtets abwechſelnd mit herrlichen

Schilderungen italieniſcher Gegenden, wiederholen ſich in den Briefen aus Rom, von wo aus Mendelsſohn unter anderem Hauſer widerrät, ein Engagement in Italien anzunehmen. „Daß kein Menſch hier eine Ahnung von Ihnen haben kann, davon bin ich überzeugt. Das Beſte, was Sie haben, verſteht hier keiner, und dazu iſt das Repertoire ſo unglaublich klein, ſo nur auf Bellini beſchränkt, daß es Ihnen unmöglich auf einige Zeit nur erträglich ſein kann. Wiſſen Sie wohl noch," ſchließt Mendelsſohn einen Brief aus Rom vom März 1831, „daß ich an Ihrem Klavier einmal eine Stelle aus Goethes „Erſter Walpurgisnacht" komponierte: „Doch iſt es Tag, ſobald man mag ein reines Herz dir bringen," und daß ich Sie nachher ſehr damit quälte, indem ich es Ihnen immer wieder vorſpielte? Mir baut ſich das Ding nun zuſammen, und ich werde das ganze Gedicht als eine neue Sorte von Kantate komponieren, für Chöre und großes Orcheſter; es kann bunt genug werden, denn es ſind prächtige Elemente darin." Intereſſant iſt auch die Mitteilung Mendelsſohns, daß er ein neu komponiertes Lied an Hauſer ſchicken wollte, als ihm zum Glücke einfiel, „daß alle Briefe, die ich aus oder nach Öſterreich geſchrieben hatte, mit Noten darin, nicht angekommen ſind. Sie halten es für Chiffren; es iſt wahrlich zu abgeſchmackt, aber noch neulich iſt mir ein Brief an den alten Sir George Smart, dem ich einen Kanon ſchickte, wieder aufgefangen worden und nicht angekommen."

Von Luzern aus (Auguſt 1851) verabredet Mendelsſohn ein Zuſammentreffen mit Hauſer in München, das auch glücklich zu ſtande kommt und den Freundſchaftsbund

noch enger knüpft. Von da an erſcheint in ihren Briefen das „Du“ an Stelle des früheren „Sie“. Von einem kurzen Aufenthalte in Düſſeldorf auf der Reiſe nach Paris (Dezember 1831) meldet Mendelsſohn als die „Hauptſache“, daß Immermann ihm einen Operntext ſchreibe, und zwar nach Shakeſpeares „Sturm“, worin die Rolle des Caliban Hauſer zugedacht ſein ſoll. Opernprojekte beginnen nun immer anhaltender Mendelsſohn zu beſchäftigen; von Paris aus erkundigt er ſich genau bei Hauſer, wie viel deutſche Theaterdirektionen für einen Operntext zu zahlen pflegen. Mendelsſohn will in Immermanns Namen mit der Münchener Theaterdirektion verhandeln und „möchte nicht, daß Immermann zu kurz käme bei ſeiner noblen Art, die ganze Sache zu nehmen“. Aus Paris ſchreibt Mendelsſohn manche feine Bemerkung über Kunſt und Leben, hierauf aus Berlin meiſtens Geſchäftliches, Verlegerangelegenheiten und dergleichen. Die Herren Verleger zeigten ſich häufig ſehr nachläſſig im Antworten und ſehr knickerig in ihren Angeboten. Nach einer ſolchen Erfahrung ſchreibt Mendelsſohn, „daß ich mir den Teufel draus mache, ob mein Konzert in Deutſchland erſcheint oder nicht. Wenn ich ſtumpf oder tot bin, werden ſie mich loben.“

Nicht ohne Schwierigkeit und eifrigſte Bemühung gelingt es Mendelsſohn, dem Freunde einen thematiſchen Katalog aller in Berlin befindlichen Kompoſitionen Bachs zu verſchaffen. „Ich hoffe, du wirſt mich loben,“ ſchreibt er an Hauſer, „und ich ſage mit Angoulême, als er von irgend einem lauſigen Feldzug zurückkam: „Mon père, je suis content de moi.“ In dieſem und in folgenden Briefen (aus Berlin 1838) vertieft ſich Mendelsſohn in

Details über Bachſche Manuſkripte in äußerſt intereſſanter Weiſe, wobei der unbefangene, lebendige Kunſtſinn ſtets die Oberhand behält über bloß antiquariſches Intereſſe. So zweifelt er keinen Augenblick an der Unechtheit einer vermeintlich Bachſchen Paſſionsmuſik nach dem Evangelium Lukas. „Es thut mir leid, daß du für die „Paſſion St. Lukas“ ſo viel Geld gegeben haſt; zwar als unbezweifeltes Manuſkript iſt es nicht zu teuer bezahlt, aber ebenſo gewiß iſt dieſe Muſik auch nicht von ihm.“ Und im nächſten Briefe fährt er fort: „Du fragſt, aus welchem Grunde der Lukas nicht von Sebaſtian Bach ſein ſoll? Aus inneren. Es iſt zwar fatal, daß ich's behaupten muß, denn ſie gehört dir, aber guck' einmal den Choral oder, wie es ſonſt heißt, „Tröſte mich und mach mich ſatt“ an; wenn das von Sebaſtian iſt, ſo laſſ' ich mich hängen, und doch iſt's unleugbar ſeine Handſchrift. Aber es iſt zu reinlich, er hat es abgeſchrieben. Von wem ſonſt? fragſt du. Von Telemann oder M. Bach oder Locatelli oder Altnickel oder Jungnickel oder Nickel ſchlechtweg, was weiß ich? Aber nicht von dem.“ Beiläufig taucht ihm (in Berlin 1833) wieder der Gedanke auf, vielleicht im Sommer nach Wien zu kommen. „Dort giebt es doch noch luſtige Menſchen und fruchtbares Land und ſchöne Mädchen. Hier iſt nichts dergleichen, und was das ſchlimmſte iſt, die Leute ſind ſeit den letzten drei Jahren ſtehen geblieben, das heißt zurückgegangen; dazu ſind die Mädchen ſo gebildet und ſo häßlich, daß es ein Elend iſt.“

Wie dieſe Berliner Briefe, ſo ſind auch die darauffolgenden Düſſeldorfer aus den Jahren 1834 und 1835 nach Leipzig adreſſiert, wohin Hauſer inzwiſchen überſiedelt

war. Auf Hauſers Wunſch nach neuen Liedern von Mendelsſohn antwortet dieſer: „Ich will in keinem Falle jetzt gerade ein Liederheft wieder edieren, ich ſchlage mich wieder auf eine Weile ins Ernſthafte, ſonſt hält mich das Lumpengeſindel für ihresgleichen und freuen ſich über meine „„fließende““ Schreibart, ein Wort, das ich nicht ausſtehen kann.“ Aus Düſſeldorf, wo Mendelsſohn bekanntlich eine außerordentliche Thätigkeit entwickelte, erhält er Hauſer ſtets in Kenntnis von ſeinen Plänen, Arbeiten und Erlebniſſen. Die Oper beſchäftigt ihn ſehr, und er wünſcht Hauſer für ein Gaſtſpiel nach Düſſeldorf zu gewinnen. Für einen Brief Hauſers über die Ouverture: „Meeresſtille und glückliche Fahrt“ dankt Mendelsſohn mit beſonderer Wärme: „Weiß Gott, welche Freude es mir macht, wenn euch ordentlichen Muſikern wohl ein Stück von mir gefällt, wie du mir das von der Meeresſtille ſchreibſt (mit euch meine ich hier dich, ſonſt niemanden). Auch iſt's mir lieb, wenn ich abgehe, als Makulatur, wenn's nur geht. Ich leſe eigentlich wenig Sachen mit mehr Intereſſe, als das Notenpapier, worin Simrock und andere ihre Sendungen einſchlagen, und denke, „„die Leute haben ihr Stück auch lieb gehabt und muß ihnen nun ſo gehen!““ und denke, das arriviert mir auch.“ So erfreut Mendelsſohn über die Zuſtimmung befreundeter Muſiker iſt, ſo gleichgültig läßt ihn das Urteil der Muſikzeitungen, von denen er ſehr beſpektierlich ſpricht: „Im Ernſt, ſoll ich das Blatt leſen?“ fragt er Hauſer mit Bezug auf eine neue Muſikzeitung, „was du mir auch raten magſt, ſo leſe ich's doch nicht. Die einzige muſikaliſche Zeitung, die ich liebe, iſt der Galignani Meſſenger, weil er Reden von

Lord Grey und Brougham ꝛc. enthält, die welthiſtoriſch ſchön ſind. Wie die Leute ſprechen und denken, wenn man das lieſt, beneidet man die Engländer wieder etwas, denn die deutſche Nation hat heute niemanden, den ſie gegen Brougham ſtellen kann, als etwa Rellſtab, und kaum."

Im September 1834 feiern die beiden Freunde ein kurzes Wiederſehen in Leipzig und ſchließen einen förmlichen Vertrag, daß Hauſer am 15., Mendelsſohn am 1. jeden Monats ſchreiben ſoll. Auf dem Rückweg verweilt Mendelsſohn in Kaſſel, wo damals M. Hauptmann (der ſpäter berühmt gewordene Theoretiker und Kantor an der Thomasſchule zu Leipzig) lebte. „Hauptmann ſuchte ich gleich Morgens auf, und zu meiner Freude kann ich dir ſagen, daß er mir in allen Beziehungen eine ſo angenehme, wohlthuende Erſcheinung war, wie ich lange nicht geſehen. Er iſt erſtlich durch und durch gut und ernſthaft und ein wahrer Muſiker, und dann hat ſein Weſen eine gewiſſe Ruhe ohne Kälte, Vornehmheit ohne allen Dünkel, wie ich's liebe. Ich fühlte mich ſo recht behaglich mit ihm; wo wir einer Meinung waren, freute mich's, und wo wir auseinander gingen, war mir's wieder intereſſant — kurz du haſt mir gewiß nicht zu viel von ihm geſagt, und ich danke dir für den frohen Tag, den ich mit ihm zugebracht habe. Nur eins hat mir leid gethan an ihm, das iſt eine gewiſſe Reſignation in ſeinem Weſen, namentlich hinſichtlich der Kompoſitionen, die mir nur durch den Mangel an anregender, teilnehmender Umgebung, nicht aus tieferen Gründen herzuſtammen ſchien; aber darum that es mir doppelt leid, und ich gäbe was drum, wenn ich länger mit ihm hätte zuſammen ſein können, um dem mehr nachzu-

ſpüren. Denn als wir über ſeine Meſſe ſprachen und ich ihm aufrichtig angab, was mir darin ſehr zuſagte und was nicht, und als ich ihn bat, eine neue, noch beſſere zu machen, die die Fehler nicht hätte, an denen er ſich ſtieß und die ihn ſelbſt mehr ſtörten, als die anderen wohl, da wurde er lebendiger, als ob es ihm neu wäre, daß ein Muſiker an den Sachen des anderen herzlichen Anteil nehmen kann, und er verſprach mir, eine neue Meſſe zu ſchreiben, und ich glaube, an dem Tage dachte er ernſtlich daran. Aber ich fürchte, wenn die Zweifel dann wieder kommen, ohne daß ſie einer wegleugnet und vertreibt, und wenn die Umgebungen wieder erkälten, ſtatt anzuregen, dann wird er wenig mehr in dieſe Stimmung zurückkommen oder die ganze Sache gar vergeſſen. Doch ſchreibe ich ihm nächſtens und erinnere ihn an ſein Verſprechen; das ſollte ſchön ſein, wenn ich's wirklich dazu brächte, daß er die Meſſe ſchriebe." Ich konnte mir's nicht verſagen, dieſe ganze, den Beſuch bei Hauptmann betreffende Stelle aus Mendelsſohns Brief hier mitzuteilen, weil ſie von der Beſcheidenheit, Wärme und Liebenswürdigkeit Mendelsſohns ein deutlicheres Bild giebt, als ſpaltenlanges Lob.

Intereſſant iſt auch Mendelsſohns Mitteilung über eine Soiree in Kaſſel, in welcher er ſpielen mußte. „Ich ſtellte mich ungebärdig genug an, es gelang mir auch ſchlecht. Einmal mag ich nun vor Hofmarſchallinnen nicht ſpielen, ich paſſe da nicht hin, und dann machte mich Spohr befangen. Er hatte mir den Morgen ſein neues Oratorium vorgeſungen, ohne daß mir warm dabei geworden wäre, und da denke ich immer, es müßte ihm bei meinen Sachen noch ſchlimmer gehen, ſie müßten ihm mißfallen. Denn

er ſchreibt doch ſeine Überzeugnng hin, das muß wahr ſein, und lügt nicht dem Publikum zuliebe; darum bin ich ihm auch gut, ob ich gleich das wenigſte von ſeiner Kirchenmuſik und gar keine enharmoniſche Verwechslung leiden kann."

In Düſſeldorf hatte bekanntlich Mendelsſohns anfängliche Begeiſterung für das Theater und ſeine Harmonie mit Immermann bald ein Ende: die kalte Realität verſcheuchte erbarmungslos die idealiſtiſchen Träume.

Am 2. Dezember 1834 ſchreibt er an Hauſer: „Seit ich das Theaterweſen über Bord geworfen habe, iſt mir ſauwohl. Curios, Immermann und einige andere nehmen mir's ſchrecklich krumm und halten wenig auf mich, und ſo was ennuyiert mich ſonſt ſtark; diesmal aber glitſcht es ab, wie Waſſer von einem Wachstuchhut, und ich ſitze darunter im Trockenen."

Gegen Preisausſchreibungen hatte Mendelsſohn einen eingefleiſchten Widerwillen. „In Wien," ſchreibt er (1835) an Hauſer, „haben ſie für die beſte Symphonie einen Preis von 50 Dukaten ausgeſetzt, und Seyfried, Umlauf und Konradin Kreuzer und Konſorten ſollen's entſcheiden, lauter Kerls, die keine Symphonie zuſammenbringen können, und wenn ſie ſich drei Jahre kaſteiten. Wär' es ein Komitee von den beſten Komponiſten der Welt, ſo möcht' ich auch um keinen Preis konkurrieren; der bloße Gedanke, daß ich eine Preismuſik komponierte, machte mich ſo unmuſikaliſch wie Umlauf und Seyfried zuſammengenommen. Und hätte ich eine Symphonie fertig liegen, ſo würde ich mich hüten, die hinzuſchicken, denn da können die andern Leute drüber urteilen, und

am Ende findet ſich's doch, ob ſie was taugt oder nicht. Das iſt ſo eine Art Treibhauskultur, und die 50 Dukaten ſind das Miſtbeet, ob aber eine Kaktusſymphonie herauskommt, iſt die große Frage."

Auch mit ſeinem chroniſchen Librettoſchmerz wendet ſich Mendelsſohn um Rat an Hauſer. „Wenn ich nur (ſchreibt er aus Düſſeldorf 1835) einen rechten Text kriegen könnte, hungrig genug bin ich darauf, und wollte nicht übel darüber herfallen. Aber Klingemann thut gar nichts und macht mir keinen Vers, und ſonſt kenne ich keinen ordentlichen Dichtermenſchen. Jetzt muß ich darüber lachen, daß ich es einmal mit Immermann hatte verſuchen wollen. Bei dieſen jetzigen Theater-Angelegenheiten habe ich den Mann und ſeinen mir widrigen Charakter recht kennen gelernt, und ſehe nun, wie dumm das von mir war, ſo im allgemeinen an einen deutſchen Dichter und an deſſen Friſche zu glauben. Das geht alles in Vornehmigkeit und Selbſtbewußtſein unter; wenn einer jetzt wohl einen Vers macht, den die Journale loben können, oder gar wirkliches Talent hat, ſo kriegt er gleich ſo verteufelt viel Selbſtbewußtſein, daß er gar nichts anderes mehr weiß, und ſtatt ſich munter umherzutummeln und ſich's ſauer werden zu laſſen, ruht er gleich auf den Lorbeeren, die er noch lange nicht hat. Gott beſſere es; ſind doch die Muſiker ebenſo. Aber die Maler hier, die muß man loben; das ſind ordentliche Menſchen, und fleißig und freuen ſich ihres Lebens."

Nach einigen Frankfurter und Berliner Intermezzos folgen nun die Briefe faſt ununterbrochen aus Leipzig, wo Mendelsſohn feſten Fuß gefaßt. Von dort animiert

er 1843 Hauſer, nach Leipzig zu kommen, nachdem er zwei Jahre früher ihm abgeredet, ein Engagement in Berlin zu ſuchen.*) Der Wunſch, Mendelsſohn in Wien zu ſehen, veranlaßt Hauſer zu einer Art Vermittlerrolle zwiſchen dieſem und der Geſellſchaft der öſterreichiſchen Muſikfreunde, welche den „Paulus“ gern unter Mendelsſohns perſönlicher Direktion gegeben hätte. Aus der Reiſe wurde bekanntlich nichts; Mendelsſohn, anfangs geneigt, zu kommen, fühlte ſich jedoch durch das wenig korrekte und wenig rückſichtsvolle Benehmen der „Geſellſchaft“ bald zum entgegengeſetzten Entſchluſſe veranlaßt. Seine ausführlichen Briefe über dieſen Punkt ſind für die früheren Muſikverhältniſſe in Wien und namentlich für die gedachte „Geſellſchaft“ nicht eben rühmlich. Auf das angelegentlichſte empfiehlt Mendelsſohn im Jahre 1846 ſeinem Freunde Hauſer die Jenny Lind. „Ich bilde mir ein, es muß dir mit ihr ſo gehen, wie mir, dem ſie eigentlich niemals eine Fremde, ſondern eine „von den Unſrigen“ (von der unſichtbaren Kirche, über die du mir ſonſt zuweilen ſchriebſt) erſchienen iſt. Sie zieht mit uns allen, die wir's mit der Kunſt redlich meinen, einen Strang, denkt an dasſelbe, ſtrebt nach demſelben, und darum iſt alles Gute, was ihr in der Welt widerfährt, mir genau ſo ſchmeichelhaft, als wenn's mir ſelbſt widerführe, und hilft mir und uns allen ebenſo gut weiter. Und dir,

*) Dieſer Brief, ddo. Berlin, 12. Oktober 1841, iſt ſeltſamerweiſe das einzige an Hauſer gerichtete Schreiben Mendelsſohns, welches in die gedruckte Sammlung Mendelsſohnſcher Briefe (2. Band, S. 306) aufgenommen wurde. Und doch hat Hauſer dem Herausgeber den ganzen reichen Briefſchatz zur Dispoſition geſtellt!

dem Sänger, muß es noch gar eine beſondere Freude ſein, dieſe Vereinigung von glücklichſter Anlage, tiefſtem Studium und innerſter Herzlichkeit einmal endlich zu finden.“ — In den letzten Briefen Mendelsſohns tritt ſein Wunſch, nach Wien zu kommen, immer beſtimmter auf. „Wahrhaftig, ich muß einmal nach Wien,“ ſchreibt er im Mai 1846 an Hauſer; „ich höre doch gar zu viel rechts und links davon erzählen, und ihr ſagt mir alle ſo viel Freundliches über meine Muſik und ſo viel Außerordentliches über ihre Ausführung dort, daß mir der Mund ſehr wäſſerig wird. Vielleicht bring' ich den „Elias“ an, wenn er ganz neu iſt, ſo gegen den Winter, oder ich warte, bis ich einen Opernſtoff gefunden und komponiert habe und bis die Jenny Lind wieder einmal da iſt — und das letztere wäre mir das liebſte — aber auf irgend eine Art hoffe ich mir doch eure Kaiſerſtadt einmal ſelbſt anzuſehen, und dann gehe ich zuerſt nicht nach dem Stephansturm, auch nicht zum Sperl, ſondern in die Bärenmühle. Aber da wohnſt du freilich nicht mehr — alſo dahin, wo du wohnſt!“ — Leider iſt dieſer Plan, auf deſſen Realiſierung Hauſer ſich wie ein Kind gefreut, durch den frühen Tod Mendelsſohns in traurigſter Weiſe vereitelt worden. Während ſich in Wien alles zum frohen Empfange des Meiſters und zur erſten Aufführung des „Elias“ rüſtete, kam ganz unerwartet die Nachricht von ſeinem Tode, am 4. November 1847. Seinen letzten Brief an Hauſer ſchrieb Mendelsſohn am 27. September 1846, kurz nach ſeiner Rückkehr aus England. Der heiter ſcherzende Schluß iſt weit entfernt von jeder Ahnung, daß es der letzte Brief an den Freund, der letzte Gruß im Leben ſei! Dieſer Schluß

lautet: „Bleib mir gut, deinem alten, ſehr unveränderlichen, aber ſehr eiligen, aber ſehr vergnügten, die Seinigen ſehr wohl angetroffen habenden, ſehr faulen, die Deinigen tauſendmal grüßenden, einen miſerablen Briefſtil ſchreibenden, mit ſeinen fünf Kindern faſt täglich ſpazieren fahrenden, ihnen Kuchen kaufenden, ſie möglichſt erziehenden und dennoch faſt gelbſchnäblichen, burſchikoſen und die verfluchten Philiſter von ganzer Seele perhorrescierenden, wohlbekannten Felix Mendelsſohn-Bartholdy m. p.“

Jacques Fromental Halévy.

[Zum hundertjährigen Geburtstag.]

[1899.]

Nicht immer ſchützt Chauvinismus vor Vergeßlichkeit. Vor längerer Zeit erinnerte der Senior der Pariſer Muſikkritik, Arthur Pougin, daran, daß auf den 27. Mai d. J. der 100. Geburtstag des Tondichters Halévy fällt. Mit anklagendem Bedauern fügte er hinzu, daß weder die Große Oper noch die Komiſche irgend welche Vorbereitungen für dieſe Gedenkfeier treffe. Und doch haben Halévys Opern zu dem Ruhm und dem Wohlſtand dieſer beiden Theater ſehr weſentlich beigetragen! Außer der „Jüdin“, welche über 550 Wiederholungen erlebt hat, empfing die Große Oper von Halévy „Die Königin von Cypern“, „Guido und Ginevra“, „Karl VI.“ und andere erfolgreiche Werke. Die Opéra Comique beſitzt nicht weniger als 18 Opern von Halévy, worunter viele beifälligſt aufge-

nommene und oft wiederholte, wie „Der Blitz“, „Die Musketiere der Königin“, „Das Thal von Andorra“, „Die Roſenfee“. Aber ſeit mehreren Jahren hat keines dieſer beiden Pariſer Operninſtitute auch nur ein einziges Werk Halévys gegeben — eine Vergeßlichkeit, die hart an Undank ſtreift. Selbſt „Die Jüdin“, welche in Deutſchland und Italien jahraus jahrein ein dankbares Publikum erfreut, fehlt auf dem Repertoire der Pariſer Großen Oper ſeit dem Brande des alten Opernhauſes. „Dieſe nur zu berühmte Feuersbrunſt,“ ſagt Pougin, „iſt ein bequemer Vorwand geworden, um gewiſſe Opern beiſeite zu ſchieben, welche den Wagnerſchen etwa ſchaden könnten.“ Die Centenarfeier Halévys bot ſeither den ſchönſten Anlaß, die verbrannten Dekorationen zur „Jüdin“ wiederherſtellen zu laſſen. Desgleichen wäre es Pflicht der Opéra Comique geweſen, eine ſorgfältige Aufführung des „Blitz“ oder der „Musketiere der Königin“ vorzubereiten. Nichts von alledem. An einer einzigen Stelle hat ſich der Gedanke geregt, in beſcheidener Weiſe den 100. Geburtstag eines Künſtlers zu feiern, der zu dem muſikaliſchen Ruhm Frankreichs hervorragend beigetragen und deſſen Werke allein ſich neben den Meyerbeerſchen in der Großen Oper erhalten haben. Es iſt die „Geſellſchaft der Tondichter“ in Paris, welche das Andenken Halévys in einer Abendſitzung feierte mit der Aufführung einiger Geſangſtücke von ihm und einem Vortrage über ſein Leben und Wirken.

Halévy war am 27. Mai 1799 in Paris geboren. Sein Vater, ein Deutſcher aus Fürth bei Nürnberg, ſtand als hebräiſcher Dichter und Gelehrter in hohem Anſehen und genoß insbeſondere die wärmſte Freundſchaft und

Wertschätzung des berühmten Orientalisten Sylvestre de Sacy. Sein wahrer Name war Lévy. Infolge des Gesetzes vom Jahre 1807 über die Familiennamen der Juden setzte er die den Artikel ersetzende Silbe hal (das arabische al) vor seinen bisher geführten Namen. Das musikalische Talent des Sohnes verriet sich frühzeitig. Er kam 1809 an das Konservatorium, wurde Schüler Cherubinis und Méhuls in der Komposition und erhielt 1819 den grand prix de Rome. Dem Gesetz, richtiger dem alten Zopf gemäß, begab er sich für drei Jahre nach der Ewigen Stadt. Er litt unter diesem, für musikalische Ausbildung so unergiebigen Aufenthalt nicht weniger, als seine Nachfolger Berlioz, Thomas, Gounod und arbeitete dort ebensowenig wie diese. Auf der Rückreise verweilte Halévy mehrere Monate des Jahres 1822 in Wien, wo er ernstere Studien betrieb, auch eine vierhändige Sonate, ein Rondo und Capriccio bei Diabelli veröffentlichte. Nach Mitteilungen seines Bruders Léon hat er hier Beethoven kennen gelernt, den er öfter besuchte und dem er lebenslang eine liebevolle, bewundernde Erinnerung bewahrt hat. (In keiner Beethoven-Biographie findet sich eine Erwähnung Halévys, welcher damals freilich ein noch unbekannter junger Mann war.) In Paris übernahm er eine Klasse im Konservatorium, gab Unterrichtsstunden und bemühte sich, wie alle die unglücklichen Laureaten von Rom, um Operntexte. Endlich glückten ihm einige kleinere komische Opern, die mit mehr oder weniger Erfolg aufgeführt wurden, ohne über die Grenzen Frankreichs zu dringen. Dies ist ihm erst 1855 mit der „Jüdin“ gelungen, welche bald alle europäischen Bühnen erobert und Halévys Ruhm begründet

hat. Noch am Schluſſe desſelben Jahres brachte Halévy ſeine komiſche Oper „Der Blitz“ auf die Scene. Ungeachtet großer Schönheiten haben ſeine ſpäteren Opern einen ſo ungeteilten, anhaltenden Erfolg wie „Die Jüdin“ und „Der Blitz“, namentlich in Deutſchland, nicht errungen. Nach London berufen, brachte Halévy dort 1850 die Oper „La tempesta“ zur Aufführung. Er hatte damit ebenſowenig Glück, wie ſpäter Ambroiſe Thomas, deſſen letztem Werke gleichfalls Shakeſpeares „Sturm“ zu Grunde liegt. Mit „La Magicienne“, welche an der großen Oper viele Aufführungen erlebt hat, beſchloß Halévy 1858 ſeine Laufbahn als dramatiſcher Komponiſt. Halévy, der faſt ſein ganzes arbeitsvolles Leben ununterbrochen in Paris zugebracht hat, mußte ſchließlich ſchwer leidend ſich nach Nizza begeben. Dort iſt er am 17. März 1862 geſtorben. Eine von ihm unvollendet hinterlaſſene Oper „Noah“ bezeichnet ein ſeltſames Ereignis in der Theatergeſchichte. Sie hat nämlich ihre erſte Aufführung nicht in Frankreich, ſondern in Deutſchland erlebt, und zwar am Karlsruher Hoftheater 1885. Halévy hatte die Partitur ſeiner großen Oper „Noah, oder: Die Sündflut“ im Jahre 1858 unvollendet hinterlaſſen. Da erwies ſein Schwiegerſohn George Bizet ihm für den „Noah“ denſelben Liebesdienſt, den einſt Halévy als junger Mann dem Komponiſten Herold geleiſtet hatte, indem er deſſen unvollendete Oper „Ludovic“ in ſehr geſchickter Weiſe vervollſtändigte. Nun iſt auch Bizet ſeit zwanzig Jahren tot, und noch immer harrt die Oper „Noah“ in Paris ihrer Auferſtehung. Im Jahre 1870 war dort eine Aufführung des „Noah“ geplant, jedoch angeblich durch den Ausbruch des Krieges

vereitelt. Da griff der ſo lebhaft für franzöſiſche Muſik eingenommene Felix Mottl beherzt zu und brachte den von Putlitz ins Deutſche übertragenen „Noah“ in Karlsruhe zur allererſten Aufführung. Das Werk vermochte übrigens den an die Namen Halévy und Bizet geknüpften Erwartungen nicht zu entſprechen und hat von Karlsruhe aus keine weiteren Kreiſe gezogen.

Von Halévys Opern haben ſich auf der deutſchen Bühne bis heute zwei erhalten: „Die Jüdin“ und „Der Blitz“. „Die Jüdin“ wird ſtets als ſein Meiſterwerk gelten; als dasjenige, welches die Individualität des Tondichters am prägnanteſten offenbart, die Mängel und Härten ſeines Talents am reichſten mit Blüten bedeckt. Scribes Libretto weiſt „Die Jüdin“ unter jene echt franzöſiſchen Schreckensdramen der Dreißiger Jahre, welche den Rückſchlag der romantiſchen Schule auf die Opernmuſik augenfällig darthun; ein grelles Bild religiöſen Haſſes und Fanatismus. Aus dieſem dunklen Grunde erblühen aber Situationen von zarteſter Empfindung und herzenswarme Melodien, wie ſie Halévy nur ſelten ſo überzeugend geſungen hat. Ich brauche hier nicht ausdrücklich an Rechas ſeelenvolle Romanze „Il reviendra“, an Eleazars rührende Arie im vierten Akt, an das Gebet und die Brotweihung im dritten Akt zu erinnern. Das nationale jüdiſche Element in Halévy, das (wie bei Meyerbeer) auch manches Bizarre, raffiniert Berechnete erklären hilft, gedieh gerade dieſem Werk zu eigenartigem Vorteil. Vor allem die weihevolle Scene der Oſterfeier trägt ein ſo echtes Gepräge, daß wir uns in das Haus eines der alten bibliſchen Patriarchen verſetzt glauben. Die beiden Haupt-

gestalten Eleazar und Recha werden stets die Seele des Empfangenden im Innersten aufregen und haben bis heute den bedeutendsten Darstellern lohnende Aufgaben geliefert. Der seltsame Einfall, den Eleazar, eine pathetische Väterrolle, dem Tenor zuzuteilen, entstammt einer ganz persönlichen Beziehung. Halévy hatte die Rolle ursprünglich für den Bassisten Levasseur gedacht. Der Tenorist Nourrit, der Rechas Liebhaber singen sollte, bewog jedoch den Komponisten zu dem Wagstück, die Rolle des Juden für ihn zu schreiben. Dieser geistvolle dramatische Sänger war es überdrüssig geworden, lauter sentimentale, zärtlich girrende Liebhaber zu singen. Dies ist auch manchem der besten deutschen Tenoristen widerfahren; Tichatschek, Niemann, Wachtel, Sontheim und andere zählten den Eleazar zu ihren Glanzrollen. Auf den Rat Nourrits schloß auch Halévy den vierten Akt mit der Arie Eleazars, während früher ein großes Chorfinale beabsichtigt war. Bekanntlich ist es auch Nourrits Verdienst, daß Meyerbeer, welcher den vierten Akt der „Hugenotten" mit der Waffenweihe schließen wollte, das große Liebesduett hinzukomponiert hat, die Perle der ganzen Oper. Nourrits geistiger Einfluß war sehr groß; die namhaftesten Komponisten suchten und befolgten gern seinen Rat, der fast immer richtig war, freilich auch immer darauf bedacht, die volle Strömung des Effekts auf seine eigene Mühle zu leiten.

Von den hervorragenden Werken, welche Halévy für die Pariser Große Oper geschrieben, sind in Wien außer der „Jüdin" nur noch zwei zur Aufführung gelangt: „Guido und Ginevra, oder: Die Pest in Florenz"

(1844) und 1852 die „Königin von Cypern“. Keine von beiden hat die künſtleriſche Bedeutung, noch auch den äußeren Erfolg der „Jüdin“ ereicht. Sie gehören beide zu jenen zahlreichen fünfaktigen Opern, welche das Hiſtoriſche, alſo eine notwendige Kunſtrichtung der Zeit, als Modeſache behandeln und für äußerlichen Prunk ausbeuten. Als dramatiſche Unterlage für all die blendenden Aufzüge, Märſche, Ballette und dekorativen Überraſchungen werden möglichſt gewaltthätige Leidenſchaften und aufregende Situationen gehäuft. So in „Guido und Ginevra“ das Wüten der Peſt, Scheintod, Leichenraub und alles dahin Gehörige. Eine einzige gemütvolle, melodiös reizende Nummer iſt mir daraus erinnerlich: die Des-dur-Romanze Guidos im erſten Akt. Es fehlt dieſer Oper, auf welche Halévy beſondere Mühe verwendet hatte, auch ſonſt nicht an effektvollen Muſikſtücken; daß ſie trotzdem auf allen Bühnen nur ein kurzes Leben friſtete, erklärt ſich großenteils aus der uns abſtoßenden, mehr troſtlos traurigen als tragiſchen Handlung. Noch äußerlicher, muſikaliſch unerquicklicher berührt uns „Die Königin von Cypern“. In Wien iſt ſie erſt zwanzig Jahre nach ihrer Pariſer Premiere (mit Frau Czillagh in der Titelrolle) erſchienen. Um das Libretto war anfangs heftig polemiſiert und prozeſſiert worden; der Dichter Saint-Georges hatte es als „Catarina Cornaro“ für Franz Lachner geſchrieben, trotzdem aber auch an Halévy verkauft. Dadurch war die allgemeine Aufmerkſamkeit erregt, aber das Textbuch nicht beſſer geworden. Niemals habe ich eine Oper mit ſolchem Luxus und ſo maleriſcher Pracht aufführen geſehen, wie dieſe „Reine de Chypre“ im Pariſer Neuen Opernhaus; aber alle Samt-

gewänder und vergoldeten Rüstungen vermochten die traurige Blöße dieser Musik nicht zu verdecken. Halévys Absichtlichkeit ist darin so vorschlagend, daß es ihm fast unmöglich wird, einen breiten einfachen Chor zu schreiben. In dem großen Ensemble erscheint alles verzwickt, zu einer Originalität gequält, die durch keine Mühewaltung erreicht wird. Dazwischen begegnen wir wieder einzelnen ruhiger hinfließenden Gesangstücken (wie das erste Duett Gérards mit Catarina), welche durch ihre Weichheit und Herzlichkeit überraschen. Sie weisen darauf hin, daß Halévys ursprüngliche Natur ihn eigentlich mehr für das Lyrische als für gewaltsame Dramatik, mehr für den Einzelgesang als für Massenwirkungen eignete. Wir finden dies fast überall bestätigt, wo sein Text einen ebenen Schritt geht, was freilich bei diesen großen, aufgeregten Stoffen selten der Fall ist. Am meisten spricht für unsere Ansicht Halévys einfachste und gemütvollste Oper „Der Blitz". Im Hofoperntheater ist sie 1849 nach wenigen Vorstellungen verschwunden und wurde erst 32 Jahre später, unter Direktor Jahn aufs sorgfältigste neu studiert, wieder aufgenommen. Auch da hat sie jedoch nicht den Beifall gefunden, der ihr anderwärts so treu geblieben. Das lag nicht sowohl an dem Werke selbst als an zwei wichtigen Bedingungen der Aufführung. „Der Blitz" braucht ein kleines intimes Theater und sehr gewandte, temperamentvolle Darsteller. Eine Konversationsoper, die nur für zwei Soprane und zwei Tenore geschrieben ist, ohne Baßstimme, ohne Chor. Es ist kaum wörtlich zu nehmen, daß Halévy, dieser peinlich ernsthafte Künstler, sich, wie man erzählt, durch eine Wette zu solchem Wagestück habe be-

ſtimmen laſſen. Die Handlung iſt bei aller Einfachheit gut erfunden und geſchickt geführt; ſie leidet nur an übermäßiger Verzögerung des Ausgangs. Eine auf ſo dürftige Kunſtmittel geſtellte Oper gerät in Gefahr, langweilig zu werden, ſobald ſie lang wird. Halévys Muſik zum „Blitz“ erfreut durch Eleganz, Anmut und Geiſt, ganz beſonders aber durch eine glänzende techniſche Gewandtheit. Daß manches darin veraltet, einer früheren Mode verfallen iſt, darf uns heute, nach einem halben Jahrhundert, nicht Wunder nehmen. Und franzöſiſche Opernjahre zählen faſt doppelt, wie Kriegsjahre. Zu den verblichenen Moden gehören zum Beiſpiel beſchreibende große Arien, wie die des Lyonel, welcher das Seemannsleben, die Abfahrt, das Abſchiednehmen, die Seeſchlacht, die glückliche Heimkehr, alles im Detail ſchildert. Ein Seitenſtück dazu bildet die minutiöſe Schilderung einer großen Jagd, welche in den „Musketieren der Königin“ Olivier in einer endloſen Arie zum beſten giebt. Immerhin bleibt Halévys „Blitz“ ein kleines Meiſterſtück — wohlgemerkt, für ein kleines Theater. Dem „Blitz“ hat Beulé in ſeiner akademiſchen Gedächtnisrede auf Halévy einige treffende Worte gewidmet. „Welches iſt das beſondere Verdienſt dieſes Werkes?“ fragt der Redner des Inſtitutes. „Iſt es das Komiſche, das der Titel anzukündigen ſcheint? Nein, denn man findet hier weder die lebhafte noch die etwas boshafte Fröhlichkeit, welche dem franzöſiſchen Geiſte eigen iſt, noch das unerſchöpfliche, dem Gezwitſcher der Vögel gleichende Lachen, das eine italieniſche Partitur erfüllt. Nur Verve der Darſtellung, Gang der Handlung, intereſſanter Aufputz und eine gewiſſe Komik, die ſich aus

den mit außerordentlicher Geschicklichkeit geschaffenen musikalischen Verbindungen ergiebt, sollen Anlaß zum Lachen bieten. Das israelitische Volk lacht wenig; es ist ebenso ernst wie die anderen semitischen Rassen. Die an den Weiden von Babylon aufgehängten Harfen sind das Sinnbild aller Musik des Orients, die klagend und träumerisch ist. So ist im Grunde Melancholie die herrschende Stimmung im „Blitz"; darin besteht eigentlich seine dramatische Einheit. Die lieblichen Melodien atmen zugleich etwas von Traurigkeit und Zartheit. Die Leidenschaft ist vorhanden, aber verschleiert, abgeschwächt bis zu dem, was man inniges Gefühl nennt." ...

Von Halévys komischen Opern haben außer dem „Blitz" einzig „Die Musketiere der Königin" sich eine zeitlang beliebt erhalten auf deutschen Bühnen. Weniger originell und melodiös als der „Blitz", aber dramatisch bewegter, farbenreicher, sichert ihnen in Frankreich ihre in Galanterie und Ritterlichkeit schwelgende Handlung noch manche Wiederholung. Im Wiener Hofoperntheater sind die „Musketiere" zuletzt 1863 wieder aufmarschiert, um bald wieder abzuziehen ohne klingendes Spiel und fliegende Fahnen. Die Musik ist von zu geringem und zweifelhaftem Wert, um durch eigene Kraft die Wirkung dieser Oper zu sichern; oberflächlich tändelnde Melodien, welche weniger den Kern als die letzte Zierde einer lebensvollen, geistreichen Darstellung zu bilden haben. Diese Anschauung ist den Franzosen ganz eigentümlich und bestimmt sehr wesentlich den Charakter ihrer Opéra comique. Wer die „Musketiere" in Paris gesehen, begreift, auch ohne besonderer Verehrer Halévys zu sein, den ziemlich anhaltenden und lebhaften Erfolg derselben. Für ein deutsches

Publikum ſind ein pikantes Marſchthema und ein hübſches Duett noch keine Oper.

Das Bild Halévys bliebe unvollſtändig, wollte man ſeine Verdienſte als Schriftſteller übergehen. Halévy war über ſein ſpezielles Fach hinaus ein Mann von umfaſſender, gründlicher Bildung und ausgezeichneter Stiliſt. Um dieſer Vorzüge willen wählte ihn die Akademie der ſchönen Künſte zu ihrem Secrétaire perpetuel, ein Amt, das nie zuvor ein Muſiker innegehabt. Unter dem Titel „Souvenirs et portraits“ iſt eine leſenswerte Auswahl ſeiner Gedächtnisreden (Eloges) und muſikaliſchen Aufſätze in zwei Bänden bei Michel Lévy erſchienen. Ebenſo gewiſſenhaft und erfolgreich verſah Halévy die Profeſſur der Kompoſitionslehre am Konſervatorium als Nachfolger von Fétis. Seine Schüler — unter welchen Gounod, Viktor Maſſé, F. Bazin, Potier — bewahrten ihm ſtets ein dankbares, herzliches Andenken. Seinem fleckenloſen Charakter konnte Verleumdung nicht beikommen; trotzdem hatte Halévy zeitlebens viel Gehäſſigkeit und feindſelige Geringſchätzung zu tragen. In Paris niſtete ſchon vor Dreyfus ein kleiner äſthetiſch-kritiſcher Generalſtab, welcher den Mann, den man nicht auf die Teufelsinſel ſchicken konnte, wenigſtens zu allen Teufeln wünſchte. Es hat ſeinem Andenken nicht geſchadet. Halévys Tod war, nach dem Zeugniſſe Pougins, eine allgemeine Trauer für Frankreich, das in ihm nicht bloß einen großen Muſiker und geiſtvollen Schriftſteller, ſondern auch einen vortrefflichen Menſchen von idealem Streben, raſtloſem Fleiße und edlem Charakter verloren hat.

Johann Strauß († 1899).

Als wir vor fünfzig Jahren den älteren Johann Strauß begruben, ſchloß ich einen Nachruf mit der Klage, Wien habe ſeinen talentvollſten Komponiſten verloren. Das Wort verdroß allerlei Muſiker und Laien, die nicht begreifen wollten, daß ein ſchulgerechtes, phyſiognomieloſes Kirchen- oder Konzertſtück weniger Talent, das heißt geringere Naturkraft offenbare, als ein melodienreicher, origineller Walzer. In dieſem Sinne müſſen wir auch heute, am Grabe des jüngeren Johann Strauß, die Klage wiederholen, es ſei mit ihm das urſprünglichſte Muſiktalent in Wien hinübergegangen. Seine melodiſche Erfindung quoll ſo köſtlich wie unerſchöpflich; ſeine Rhythmik pulſierte in lebendigem Wechſel; Harmonie und Form ſtanden rein und aufrecht. „Liebeslieder“ nannte er eine ſeiner ſchönſten Walzerpartien. Sie alle hätten ſo heißen dürfen: kleine Herzensgeſchichten von ſchüchternem Werben, ſchwärmeriſcher Neigung, jubelndem Glücksgefühl, dazwiſchen auch ein Hauch leichtgetröſteter Wehmut. Wer könnte auch nur die reizendſten von Strauß' zahlreichen Tanzſtücken aufzählen! Schade nur, daß jede Ballſaiſon ſchonungslos wie Kronos ihre eigenen Kinder aufzehrt, um nachfolgenden Platz zu machen. So kennen wir thatſächlich die früheſten, beſten Walzer von Strauß heute ſo wenig, als ſtammten ſie aus der Zeit Maria Thereſias. Sie ſind nicht veraltet, nur verdrängt und vernachläſſigt. Eine Walzerpartie aus Hunderten will

aber gerade heute ausdrücklich genannt und gerühmt ſein, weil ſie etwas wie monumentale Bedeutung erlangt hat: „An der ſchönen blauen Donau.“ Es braucht nur — ſo ſchrieb ich davon vor Jahren — irgendwo das Anfangsmotiv auf den drei Staffeln des D-dur-Dreiklanges emporzuſteigen, ſo färbt Begeiſterung alle Wangen. Nicht bloß eine beiſpielloſe Popularität, der Donauwalzer hat auch eine ganz einzige Bedeutung erlangt; die Bedeutung eines Citates, eines Schlagwortes für alles, was es Schönes, Liebes und Luſtiges in Wien giebt. Ein patriotiſches Volkslied ohne Worte. Neben Haydns Volkshymne, welche den Kaiſer und das Herrſcherhaus feiert, beſitzen wir in Strauß' „Blauer Donau“ eine andere Volkshymne, welche unſer Land und Volk beſingt. Wo immer in weiter Ferne Öſterreicher ſich zuſammenfinden, da iſt dieſe wortloſe Friedens-Marſeillaiſe ihr Bundeslied und Erkennungszeichen. Wo immer bei einem Feſtmahle ein Toaſt auf Wien, auf Öſterreich ausgebracht wird, fällt das Orcheſter ſofort mit der „Schönen blauen Donau“ ein. Und das iſt die denkwürdige Bedeutung, welche dieſe Kompoſition, jedem Volkslied zum Trotze, allmählich erlangt hat: ihre Melodie wirkt wie ein Citat.

Unſer Johann Strauß hat den von ſeinem Vater geſchaffenen Wiener Walzer erweitert, bereichert, moderniſiert. Strauß hat Schule gemacht, und ſie iſt faſt zum unwiderſtehlichen Zwang geworden. Was heute in Walzerform erklingt, iſt meiſt nur durchtönender Strauß. Unſere Operetten-Komponiſten mögen ſich noch ſo ſehr zuſammennehmen, nach ein paar Takten im Walzertempo haben ſie unwillkürlich Strauß kopiert. Das heutige Wien iſt der

Tanzmuſik abgünſtig. Bis vor wenigen Tagen ſtand ſie noch auf zwei Augen; ſeitdem dieſe ſich geſchloſſen, haben wir nicht nur unſeren beſten, wir haben unſeren einzigen Walzerkomponiſten verloren.

Nachdem Strauß durch volle 25 Jahre ſeine Melodienfülle verſchwenderiſch als Tanzkomponiſt ausgeſtrömt, fühlte er ſich doch etwas ermüdet und unbefriedigt von ſo enger Form. Er verſuchte es mit dem Theater und ſchrieb 1871 ſeine erſte Operette „Indigo“. Der Übergang zur dramatiſchen Kompoſition fiel ihm nicht leicht. Der regelmäßige Walzer- und Polka-Rhythmus ſteckte ihm noch zu feſt im Blute. „Indigo“ ſtrotzte von Melodien, aber man merkte ihnen an, daß ſie nicht aus dem Text heraus geboren waren. Strauß ſelber hat mir geſtanden, daß meine Vermutung richtig geweſen und daß ſein Textdichter zu meiſt fertigen Muſikſtücken nachträglich die Worte gut oder übel unterlegen mußte. Von dieſer dilettantiſchen Methode hat Strauß in ſeinen ſpäteren Operetten ſich größtenteils befreit — nicht ohne einige Anſtrengung. Er blieb doch jederzeit mehr der rein muſikaliſch erfindende, als der dramatiſch ſchaffende Opernkomponiſt. Ein Unglück für „Indigo“ war das unglaublich alberne, ordinäre Textbuch, ein Unglück, das in Strauß' Bühnenlaufbahn leider nicht allein geblieben iſt. Strauß verfuhr in der Auswahl ſeiner Librettos zu nachſichtig und zu unſelbſtändig, hörte willig auf verſchiedene Ratgeber, deren letzter dann meiſtens recht behielt. Von ſeinen fünfzehn Operetten ſind manche ihrem ſchlechten Textbuche zum Opfer gefallen und trotz zahlreicher muſikaliſcher Schönheiten raſch von den Bühnen verſchwunden. Wie wenig beachteten dieſe Textdichter die

ſpezifiſche Natur von Strauß' Talent, das durchaus heitere, lebensvolle Stoffe brauchte und am freieſten atmete in heimatlicher Luft. Statt deſſen drängten ſie ihn in exotiſche Abenteuer, auf italieniſchen, ſpaniſchen, franzöſiſchen Boden. Strauß' Meiſterwerk „Die Fledermaus" verdankt ihren anhaltenden, außerordentlichen Erfolg gewiß zumeiſt der reizvollen Muſik, aber dieſe war nicht denkbar ohne die durchaus luſtige, auf Wiener Boden übertragene Handlung. Die Flut der Straußſchen Melodie ſtrömt da in einem engen Bette, aber ſie füllt es bis an den Rand. Wo, wie in der „Fledermaus", Scherz und Frohſinn den ganzen Stoff durchdringt und Tanzrhythmen emporwachſen läßt, da ſpendet Strauß ſein Beſtes und Echteſtes. In ſentimentalen oder gar tragiſchen Scenen ſtockt ſein Puls, und er wird leicht gezwungen, unintereſſant, banal. Das beweiſt manches Stück im „Zigeunerbaron", nächſt der „Fledermaus" wohl ſeiner beliebteſten Operette. Das Textbuch bringt einige neue charakteriſtiſche Figuren und intereſſante Situationen; die Muſik iſt vortrefflich, ſo lange ſie nicht in Sentimentalität oder gar in tragiſcher Leidenſchaft ſich ergeht, wie im zweiten Finale. Von den früheren Operetten ſcheinen mir „Das Spitzentuch" und „Der luſtige Krieg" doch gar zu ſchnell aus dem Repertoire beſeitigt, von den ſpäteren der „Waldmeiſter". Der Text des letzteren iſt, bei aller Dürftigkeit der Handlung, durchweg heiter und harmlos, alſo gerade recht für Strauß, der eine ſehr anmutige, wenngleich nicht überall auf früherer Höhe ſtehende Muſik dazu geſpendet hat. Was ſelbſt in ſeinen weniger erfindungsreichen Operetten den muſikaliſchen Hörer feſſelt und erfreut, iſt die echt muſikaliſche Empfindung,

der natürliche Fluß des Geſanges, endlich der herrliche Orcheſterklang. In der Première des „Waldmeiſter“ äußerte Brahms zu mir, das Straußſche Orcheſter erinnere ihn an Mozart.

Gegen Ende ſeiner Laufbahn fühlte ſich Strauß von dem ſehr begreiflichen, aber unheilvollen Ehrgeize geſtachelt, ein größeres Werk für die Wiener Hofoper zu ſchaffen. Er nahm einen gewaltſamen Anſchwung und komponierte den dreiaktigen „Ritter Pazman“. Des Wiener Publikums war er ſicher und auf die luſtigſten ſeiner Operetten durfte er ſtolz ſein. Aber jede Macht iſt an eine Ohnmacht gebunden. Seine Macht lag in den kleinen Formen, den Tanzrhythmen, dem Frohſinn; ſeine Ohnmacht in den breiten Enſembles, der dramatiſchen Charakteriſtik, dem leidenſchaftlichen Gefühlsausdruck. Merklich reagierte ſeine Natur gegen die matte, konventionelle Handlung, die lauter ernſthafte Perſonen in ſentimentalen, oft ans Tragiſche ſtreifenden Situationen zu einander führt. Unſer Johann Strauß mußte ſich verleugnen, ſich umzwingen — und das führt ſelten zu gutem Ende. Mit einer wirklich komiſchen Oper älterer Form, wie etwa „Czar und Zimmermann“, würde Strauß auch im Hofopernheater durchgedrungen ſein. Aber die langgeſtreckten, durch keine Recitative oder Proſaſtellen unterbrochenen, durchaus geſungenen Verſe zwangen den Komponiſten zu einem fortlaufenden Arioſo, aus dem abgerundete Muſikſtücke ſich nur ſelten ſcharf herausheben. Man bewunderte die Geſchicklichkeit, womit Strauß in dieſen ihm bisher ganz fremden Stil und fremden Ton ſich hineingearbeitet hatte. Aber das iſt nicht unſer Strauß! hörte man während der zwei

erſten Akte im Publikum murmeln. Da kam gegen Ende des dritten Aktes etwas Unerwartetes: eine prächtige Ballettmuſik, die weithin glänzende Perle des Ganzen! Mit den erſten Takten des Balletts ſcheinen Strauß plötzlich die Flügel zu wachſen; mit jugendlicher Kraft und Freudigkeit ſchwingt er ſich in die Lüfte; Textbuch und Dichter verſchwinden vor ſeinen Augen — „jetzt bin ich allein Herr!“ Dieſe köſtliche Ballettmuſik erneuerte in mir einen alten, wiederholt öffentlich ausgeſprochenen Wunſch: Strauß möchte ein vollſtändiges Ballett für die Hofoper ſchreiben, er, der einzige deutſche Komponiſt, der dies mit ſtarker Wirkung und ſpielender Leichtigkeit vermochte: Lange wollte er nichts davon hören. Da, wenige Monate vor ſeinem Tode, ſchien er ſich plötzlich mit dem Gedanken zu befreunden. Faſt als wolle er ſich ſelbſt jede Umkehr abſchneiden, ſchrieb er einen bedeutenden Preis aus für das beſte Libretto zu einem heiteren Ballett. Ich hege ein durch Erfahrungen vollauf begründetes Mißtrauen gegen Preisausſchreibungen. Sie koſten viel Geld, machen unſägliche Mühe und bringen ſelten den gehofften Schatz zu Tage. Eine Sintflut von ſieben- bis achthundert Ballettentwürfen ergoß ſich verheerend in die Igelgaſſe. Aus den relativ beſten wählte Strauß ein ins Moderne übertragenes „Aſchenbrödel“, das wenigſtens im letzten Akt (einem Ballfeſt) ſeiner glänzenden Specialität entgegenkam. Hier, glaubte ich, hätte Strauß den Anlaß und das Recht gehabt, eine Anzahl ſeiner halbvergeſſenen ſchönſten Tänze zu neuem, erhöhtem Leben zu erwecken. Verdankt doch das überaus ſiegreiche Ballett „Wiener Walzer“ ſeinen Erfolg zumeiſt den eingeflochtenen alten Walzern von Lanner und

den beiden Strauß. Warum ſollte er, der Erfinder, nicht ſelber thun, was ein fremder Bearbeiter thun durfte? Ich denke, daß Strauß, mit dem ich in Iſchl und zuletzt in Wien eingehend über das neue Ballet ſprach, ſchließlich ſeine Skrupel wegen ſolcher Auffriſchungen überwunden hätte. Fröhlich machte er ſich an den Anfang ſeines letzten, luſtigſten Werkes — da klopfte ihm, wie man auf alten Bildern ſieht, der Tod mit dem Fiedelbogen auf die Schulter. Das Leben ein Tanz — das Leben ein Traum.*)

Mit Johann Strauß iſt nicht bloß ein glänzendes Talent, ein Herold des Wiener muſikaliſchen Ruhmes von uns geſchieden, ſondern auch ein überaus liebenswerter, wahrhafter und wohlwollender Menſch. Es iſt nicht möglich, beſcheidener von ſich ſelbſt zu ſprechen und zu denken, als Strauß es that. Seine von den Jahren ungebeugte, elaſtiſche Geſtalt mit dem vollen Haarbuſch und den blitzenden Augen, ſie wird in Wien ſchmerzlich vermißt werden. Ein letztes Wahrzeichen aus fröhlichen, gemütlichen Tagen, das herüberleuchtete in unſere unfrohe, zerklüftete Gegenwart.

Wir leſen eben von dem Projekt eines Doppeldenkmales für Lanner und Alt-Strauß. Unſer Johann Strauß darf darauf nicht fehlen; er erſt wird den hellen Dreiklang vollſtändig machen. Lange Zeit war in Wien ein Ge-

*) Die von J. Strauß veröffentlichten Kompoſitionen erreichen (ſeine 16 Bühnenwerke nicht mit gezählt) die Zahl 477. Eine faſt unglaubliche Fruchtbarkeit! Seine Bühnenwerke ſind, chronologiſch gereiht, die folgenden: Indigo, Der Karneval von Rom, Die Fledermaus, Caglioſtro, Methuſalem, Blindekuh, Das Spitzentuch der Königin, Der luſtige Krieg, Eine Nacht in Venedig, Der Zigeunerbaron, Simplicius, Ritter Pazmann, Ninetta, Das Apfelfeſt, Waldmeiſter, Die Göttin der Vernunft.

ſamtdenkmal für Haydn, Mozart und Beethoven geplant; es ſcheiterte, wenn ich nicht irre, an der techniſchen Schwierigkeit, zu den Dreien ſpäter auch noch Schubert zu geſellen. Wäre ähnliche Beſorgnis denkbar für ein Monument Lanners mit den beiden Strauß? Keine Angſt; es wird kein Vierter kommen!

V. Abteilung.

W. J. von Waſielewski.

[Mit ungedruckten Briefen von Clara Schumann.]

[1898.]

Vom Selbſtbiographen erwarten wir, daß er entweder Bedeutendes geſchaffen, oder daß er Bedeutendes erlebt habe; am liebſten beides. Wollte man dieſen Anſpruch mit äußerſter Strenge erheben, ſo gingen uns freilich zahlreiche Autobiographien verloren, welche in beſcheidenen Grenzen viel Lehrreiches und Anziehendes bringen. Insbeſondere Muſiker-Biographien und ſpeciell auch die uns vorliegende. Waſielewski hat als tüchtiger Geiger und Orcheſter-Dirigent durch nahezu 40 Jahre im deutſchen Muſikleben verdienſtvoll gewirkt, nebenbei als Schriftſteller einige Arbeiten von anerkanntem Wert geliefert. Seine fleißig zuſammengeſtellte „Geſchichte der Violine und des Violinſpiels“ verdient ſchon als die erſte ausführliche Behandlung dieſes Gegenſtandes den Dank

aller Muſikfreunde. Der einige Jahre ſpäter nachgeſchickte ſchwächere Band, „Geſchichte des Violoncells“, hätte ſich wohl beſſer in den Zuſammenhang ſeines erſten eingefügt. Die Entwickelung des Violoncellbaues geht ja mit jener der Geige parallel, und die berühmteſten Geigenbauer haben auch die beſten Violoncelle verfertigt. Endlich iſt die Zahl der hervorragenden Violoncell-Virtuoſen und der ausſchließlich für dieſes Inſtrument thätigen Komponiſten kaum groß genug, um einen eigenen Band zu füllen. Waſielewskis bekanntes und wichtigſtes Buch iſt ſeine Schumann-Biographie, auf die wir ſpäter zurückkommen.

W. J. v. Waſielewski (geboren 1822 bei Danzig, geſtorben 1897 in Sondershauſen) hat ſeine mir vorliegenden „Lebenserinnerungen“ (1897. Deutſche Verlagsanſtalt in Stuttgart und Leipzig) in ſpäten Jahren niedergeſchrieben. Er entgeht dabei nicht ganz der gewöhnlichen Verſuchung, ausführlich eine Menge Dinge zu erzählen, welche ihn und ſeine Familie, keineswegs aber einen größeren Leſerkreis intereſſieren. Wenn wir da nach einer hiſtoriſchen Einleitung über die Stadt Danzig ausführlich zu leſen bekommen, wie der kleine Waſielewski ſich mit Wolfsmilch das Geſichtchen verbrannt hat, wie er beim Baden einmal faſt ertrunken wäre, wie ein andermal ihm ein loſer Fenſterflügel auf den Kopf fiel und dergleichen, ſo blättern wir ungeduldig weiter. Dergleichen erzählt man gelegentlich ſeinen Angehörigen, aber drucken läßt man's nicht. Ähnlich verfährt der Verfaſſer mit den Schilderungen ſeiner Erholungsreiſen nach Rom, Neapel, Brüſſel, London, Paris. Wer heute von den Merkwürdigkeiten dieſer Städte nichts Neues, Eigenes zu berichten hat, mag uns beruhigt der

Führung Bädekers überlaſſen. Nur dem Fachmann in Muſik, Architektur, Malerei, Volkswirtſchaft, oder dem Poeten hören wir heute noch zu, wenn er von Italien oder Frankreich erzählt.

Lebhaftes Intereſſe gewährt uns hingegen der breite mittlere Teil des Buches, worin Waſielewski ſeine muſikaliſchen Lehr- und Wanderjahre ſchildert und den Verkehr mit ſo vielen bedeutenden Tonkünſtlern. Zuerſt die Leipziger Zeit. „Es giebt in Deutſchland, vielleicht in der Welt keinen beſſeren Ort für einen jungen Muſiker als Leipzig," ſchrieb Robert Schumann im Jahre 1846. Mendelsſohn, Schumann und deſſen Gattin, Moritz Hauptmann, Ferdinand David, Hiller, Gade und Moſcheles wirkten dort; neben ihnen belebten in den Gewandhaus-Konzerten immer neue fremde Künſtler und Künſtlerinnen das öffentliche Muſiktreiben. Der 21jährige Waſielewski, der ſchon als Knabe im väterlichen Haus ſich als talentvoller Geiger bewährt hatte, trat nun als Schüler ins Leipziger Konſervatorium. Unvergeßlich ſind ihm Mendelsſohns Lektionen in der Kompoſition und im Enſembleſpiel. Von Mendelsſohn glaubt er das Beſte gelernt zu haben, was im Konſervatorium überhaupt zu lernen war. Mendelsſohn beſaß eine ſeltenſte Gabe, ſich ohne Umſchweife über alle beim Unterricht in Frage kommenden Punkte kurz, klar und beſtimmt auszuſprechen. Der geläuterſte Geſchmack verband ſich bei ihm mit ſtets zutreffendem Urteil. Auf die Frage eines ratloſen Schülers, wie es anzufangen ſei, einen Quartettſatz zu komponieren, antwortete Mendelsſohn: „Nehmen Sie ein Quartett von Haydn vor und bilden Sie die Form nach. So hat es auch mein Lehrer

Zelter mit mir gehalten." Im Gewandhauskonzert wirkte Mendelssohn nicht bloß durch seine eminente Direktionsgabe, sondern auch durch das geistige Übergewicht seiner liebenswürdigen Persönlichkeit. Alle Mitwirkenden fühlten den hingebenden Ernst und die Pflichttreue dieses Mannes, alle ordneten sich ihm gern und unbedingt unter. Man that nicht bloß seine Schuldigkeit, sondern war mit Lust und Liebe bei der Sache. Im Gegensatze zu Mendelssohn lebte R. Schumann in merklicher Zurückhaltung von der Öffentlichkeit. Bekanntlich verhielt er sich in Gesellschaft anderer sehr schweigsam und in sich versunken. Aber ein hübsches Scherzwort weiß Wasielewski doch von ihm zu erzählen. Der als Konzertmeister hochgeschätzte Ferdinand David, der gern auch als Komponist sich bemerkbar gemacht hätte, spielte eines Tages zum erstenmal Mendelssohns Violin-Konzert. „Siehst Du, lieber David", sagte Schumann, ihm freundlich auf die Schultern klopfend, „das ist so ein Konzert, wie Du immer komponieren wolltest." Mit schrankenloser, gefühlter Verehrung spricht Wasielewski an den verschiedensten Stellen seines Buches von Frau Klara Schumann. „Wie eine Priesterin," schreibt er, „waltet sie ihres Berufes. Sie gehört zu der Aristokratie ihrer Auserwählten, welche, ohne es zu wollen, Herrschaft über die Gemüter ausüben." In liebevoll charakterisierenden Schilderungen ziehen auch alle übrigen hervorragenden Musiker des damaligen Leipzig an uns vorüber: der geistvolle, schweigsame Theoretiker Moritz Hauptmann, der rührige Konzertmeister David, der würdige Altmeister Ignaz Moscheles, der rasch beliebte, blondgelockte Däne Niels Gade, der sarkastische Kapell-

meiſter Julius Rietz, der rückſichtsloſe Kritiker Hirſchbach und andere.

Eine bedeutungsvolle Wendung in der Laufbahn Waſielewskis tritt mit dem Jahre 1850 ein. Im Herbſt dieſes Jahres hatte Schumann die Stelle eines ſtädtiſchen Muſikdirektors in Düſſeldorf angenommen und dort das Engagement Waſielewskis als Primſpieler im Orcheſter durchgeſetzt. „Die Direktion der Konzerte," ſchreibt er an dieſen, „wird alles thun, daß wir Sie hierher bekommen, und wie es uns, mich und meine Frau, freuen würde, brauchen wir Ihnen nicht zu ſagen." Die Düſſeldorfer Geſelligkeit, insbeſondere in den Malerkreiſen, bot viel Anregendes. Aber „die innerlich befriedigendſten und wertvollſten Erlebniſſe" knüpften ſich für Waſielewski an den regen Verkehr mit dem Schumannſchen Künſtlerpaar. Schumann ſah es gern, wenn Waſielewski täglich gegen 12 Uhr bei ihm vorſprach, um ihn zu einem Spaziergang abzuholen. Wenn Waſielewski Vormittags verhindert war, ſo holte er das Verſäumnis zwiſchen 5 und 6 Uhr nach, bis zu welcher Zeit Schumann zu arbeiten pflegte, und blieb dann ein Stündchen bei ihm. Bei einer Cigarre teilte Schumann dem jüngeren Genoſſen mancherlei aus ſeinem Leben mit. Der tägliche intime Verkehr im Schumannſchen Hauſe brachte Waſielewski auch Frau Klara perſönlich näher. Er preiſt ſie als eine „außerordentliche Erſcheinung, nicht nur als Künſtlerin, ſondern auch als ſorgende Gattin, Mutter und muſterhafte Repräſentantin ihrer Häuslichkeit". Der Enthuſiasmus, den ihre Leiſtungen jederzeit hervorriefen, erfreute ſie wohl, gewährte ihr aber an ſich allein keine wirkliche Befriedigung. Es gab für ſie noch eine höhere

Inſtanz, und dieſe Inſtanz war ihr Gatte. Erſt wenn derſelbe nach beendigtem Vortrage ihr freundlich zunickte oder zu ihr kam, empfand ſie volle Genugthuung. Verhielt ſich Schumann aber einmal paſſiv, ſo bemächtigte ſich ihrer große Niedergeſchlagenheit und ſie konnte dann Thränen vergießen. Im Jahre 1852 folgte Waſielewski einem Rufe nach Bonn, wo er einen größeren Wirkungskreis, namentlich als Dirigent, vorfand. Schumann verlor ihn ſehr ungern. Auch von Frau Klara erhielt Waſielewski einen ſehr freundlichen Brief, worin ſie ihr und ihres Gatten Bedauern über ſeine Abreiſe ausſprach. Sie fügte hinzu, daß ſie um Schumanns Willen gern auch Düſſeldorf verlaſſen möchte, denn ſchon war dem Meiſter der Aufenthalt dort verleidet. Er ſah ſich bereits um eine andere Stellung um und erkundigte ſich brieflich bei dem Kapellmeiſter Hermann in Sondershauſen nach den dortigen Verhältniſſen. Gleichzeitig ſchrieb er an Bruyck: „Nach Wien möchte ich gern, wenn ſich dort irgendwie ein Dirigenten-Wirkungskreis vorfände.“ Schumann blieb indeſſen in Düſſeldorf, da ſich ihm keine Ausſicht auf eine andere Stellung eröffnete. War es doch nur zu bald bekannt geworden, daß Schumanns ſtilles, träumeriſches Weſen nicht zum Dirigenten tauge. Obendrein ſteigerte ſein Nervenleiden ſich in ſo beängſtigendem Grade, daß Schumann in die Heilanſtalt zu Endenich gebracht werden mußte. Von dort kam uns die erſchütternde Trauerkunde von ſeinem Dahinſcheiden am 26. Juli 1856.

Waſielewski war ſchon früher mit dem Gedanken umgegangen, eine Biographie Schumanns zu ſchreiben. Zwei von Schumann eigenhändig geſchriebene Hefte mit biogra-

phiſchen Aufzeichnungen hat er von dieſem ſelbſt empfangen. Von Schumanns Verwandten, Jugend- und Studienfreunden erhielt er nun auch eine große Anzahl von Briefen Schumanns und ſonſtiges Material. So konnte er denn bald dieſen reichlich angeſammelten Stoff zu ſeiner Schumann-Biographie verarbeiten, welche raſch drei Auflagen erlebte. Sie iſt die erſte geweſen und bis heute unentbehrlich geblieben zur Kenntnis Schumanns.

Bald nach dem Erſcheinen von Waſielewskis Buch ſchrieb ich darüber zwei Feuilletons und erhielt von Frau Schumann, die inzwiſchen in Wien eingetroffen war, nachſtehendes vom 15. Januar 1859 datiertes Billet: „Geehrter Herr Doktor! Wollen Sie freundlich entſchuldigen, wenn ich Sie hierdurch bitte, mir einige Ihrer ſchönen Artikel über meinen Mann, von denen man mir ſo viel erzählt, zukommen zu laſſen. Es würde mir eine Freude ſein, ſie zu leſen, und weiß ich auf andere Weiſe nicht, ſie zu bekommen, als durch Sie ſelbſt. Herr v. Holtei in Graz verſicherte mich, daß Sie meine Bitte nicht unbeſcheiden finden würden. Ich wohne in der „Kaiſerin Eliſabeth“, Weihburgſtraße und bleibe noch bis 18. oder 20. hier. Mit freundlichem Gruß verbleibe ich Ihre ergebene Klara Schumann.“

Ich beeilte mich, ihr die beiden Aufſätze zu überreichen, nicht ahnend, daß ſie in mein Verhältnis zu der verehrten großen Künſtlerin einen Mißton bringen würden, welcher lange nachzitterte. Niemals hatte ich an die Möglichkeit gedacht, ſie zu verletzen. Iſt mir doch häufig zu viel Enthuſiasmus für Schumann vorgeworfen worden, niemals zu wenig. Auch jene Artikel waren mit unverhohlener Liebe

geſchrieben. In den thatſächlichen Angaben freilich mußte ich mich gewiſſenhaft an Waſielewski halten, der ja ſo genau mit Schumanns letzter Periode und mit den Düſſeldorfer Verhältniſſen vertraut war. So citierte ich denn wörtlich den Satz, daß mit Rückſicht auf Schumanns jede Dirigenten-Thätigkeit lähmendes Nervenleiden ſeine Enthebung von der Konzert-Direktion im Herbſte 1853 beſchloſſen worden war. Frau Schumann ſchrieb mir darüber (aus Brünn, 19. Januar 1859) folgenden Brief:

„Geehrter Herr Doktor! Sie wundern ſich gewiß, von hier aus dieſe Zeilen von mir zu erhalten; da ich jedoch in Wien auch nicht ſo bald Gelegenheit finden dürfte, Sie zu ſprechen, ſo will ich ſo ſchnell wie möglich mein Herz erleichtern.

Ich habe Ihren Aufſatz über meinen Mann geleſen, dem man die freundliche Geſinnung für den Verewigten wohl anfühlen kann, um ſo mehr aber erfüllte es mich mit Schmerz, eine Unwahrheit darin zu finden, die Sie allerdings nicht wiſſen konnten, jedoch als Freund des Teuern nicht hätten wiedergeben ſollen, bevor Sie nicht genauere Erkundigungen darüber eingezogen. Ich meine die Stelle, wo Sie von der Wirkſamkeit desſelben als Dirigent ſprechen und damit ſchließen, daß man ihn ſeiner Stelle *enthoben*. Es iſt dies durchaus *unwahr*. Mein Mann ging damit um, die Stelle freiwillig niederzulegen, als ihn die traurige Krankheit ereilte, aber ſelbſt nach dem ſtand man in Düſſeldorf lange an, einen andern Dirigenten anzuſtellen, weil man immer hoffte, er werde wieder geneſen und dann fähig ſein, wieder ſeine Funktionen zu verſehen. Mir zahlte man ſogar den Gehalt fort, gewiſſermaßen um mir zu zeigen,

daß man ſich ſeiner durchaus nicht zu entäußern denkt. War es auch wahr, daß ſein ganzes Weſen ein zu tief innerliches war, um ein ausgezeichneter Dirigent ſein zu können, ſo würden Sie doch genauere Nachforſchungen über ſeine Wirkſamkeit als ſolcher überzeugen müſſen, daß man noch jetzt mit Enthuſiasmus vieler Genüſſe gedenkt, die ſeine Begeiſterung dem Publikum in den erſten Jahren, wo er noch kräftig und nicht durch gemeinſte Intriguen tief gekränkt, geſchaffen. Solche Intriguen aber wurden ſchon früher gegen Mendelsſohn verübt, können alſo für die Fähigkeiten des Dirigenten keineswegs maßgebend ſein. Ich weiß nicht, ob Ihnen dieſe Irrungen durch Waſielewski gekommen, denn ich las das Buch nie, weil ich der Überzeugung bin, daß ein Charakter wie Waſielewski, dem mein geliebter Mann in ſeiner unausſprechlichen Milde und Güte nur gar zu viel traute, nie auch nur eine Ahnung haben könne von ſolch herrlichem Gemüte, noch von ſeiner ſchöpferiſchen Kraft, die zu begreifen er viel zu geringe muſikaliſche Begabung und zu wenig Kenntniſſe hat, nicht zu gedenken des mangelnden Gefühles. Ich glaube, ſo wie ich Sie kenne, keine Fehlbitte zu thun, wenn ich Sie bitte, die Sache in einer Notiz zu berichtigen; iſt Ihnen mein Wort nicht genügend, ſo bin ich bereit, Ihnen ſchriftliche Beweiſe von Düſſeldorf zu liefern, freilich leidet dann mein Herz länger den ſchmerzlichen Druck, den teueren Mann mit einer Unehre behaftet zu wiſſen, die ihm, dem Himmel ſei Dank, nie widerfahren. Sie begreifen, daß jede Säumnis, dies zu lichten, mir ſchwer auf der Seele laſtet und entſchuldigen daher mein Drängen.

Über manches andere in Ihrem Aufſatze gelegentlich

mit Ihnen zu ſprechen, wäre mir erwünſcht, ich meine, es müßte mir gelingen, Sie einiger anderer kleiner Ungerechtigkeiten zu überweiſen. Glauben Sie mir, ich war nie blind für meinen Mann als Künſtler, was ich wohl am deutlichſten dadurch beweiſe, daß ich, dem Umfange nach, bedeutende Werke aus dem Nachlaſſe, trotz allen Drängens der Verleger zurückhalte, dennoch bin ich der Überzeugung, daß ihm oft Unrecht geſchieht, wenn man ſeine dritte Schaffensperiode eine herabſinkende nennt — mir ſcheint ſie nur eine hie und da abweichende — doch ich verliere mich zu weit; lieber laſſen Sie uns einmal in Ruhe darüber ſprechen — richten freilich kann nur die Zeit! Bitte geben Sie mir nur ein paar Worte Antwort betreffs meines Anſuchens und ſeien Sie freundlich gegrüßt von Ihrer ergebenen Klara Schumann."

Unverzüglich veröffentlichte ich die von Frau Schumann gewünſchte Berichtigung, und zwar mit dem Beifügen, daß ich ihre Autorität in allen Schumann betreffenden Thatſachen als entſcheidend anſehe. Ich konnte die Bemerkung nicht unterdrücken, wie gut es wäre, wenn ſie das nur vom Hörenſagen ihr bekannte Buch Waſielewskis zur Hand nehmen und, was unrichtig darin, mir anzeichnen wollte. Gewiß werde man dann in ſtrittigen Fällen ihrem Ausſpruch glauben. Alle Verehrer Schumanns müßten ihr Dank dafür wiſſen, daß ſie dem Andenken ihres Gatten zuliebe ihre Wehleidigkeit überwinde und endlich das Buch ſelbſt durchleſe. Dieſe Zumutung und der vielleicht unglücklich gewählte Ausdruck „Wehleidigkeit" — ich wüßte auch heute keinen anderen — hat leider Frau Schumann in heftige Aufregung verſetzt. Das wurde mir von ihren

Freunden ſehr nachdrücklich mitgeteilt. Der ſo ſchmerzlich geprüften edlen Frau eine Ungerechtigkeit aus Liebe verübeln zu wollen — von dieſer noch ſchlimmeren Ungerechtigkeit wußte ich mich frei. Trotzdem durfte ich fürchten, mein Beſuch werde ihr jetzt nicht willkommen ſein. Nur meine Berichte über ihre gleichzeitig in Wien gegebenen Konzerte ſollten ſie überzeugen, daß ich in der Verehrung für Schumann und für ſie ſelbſt niemandem nachſtehe. Das mochte ſie milder geſtimmt und zu nachſtehendem Briefe an mich (vom 7. Februar 1859) veranlaßt haben:

„Geehrter Herr Doktor! Von Herrn v. Schmuttermeyer erfahre ich heute, daß Mißverſtändniſſe verſchiedener Art ſich zwiſchen uns geſtellt. Solche auf ſich beruhen zu laſſen, iſt nicht meine Art: ich ſpreche mich lieber offen aus, wie ich's meine. Sie haben ſich über mein Schreiben von Brünn aus gekränkt — ich glaubte Ihnen durch dasſelbe einen Beweis meines Vertrauens zu geben. Ich ſchrieb Ihnen über Waſielewski, ich zeigte Ihnen mein Herz voll des Schmerzes über die dem Teueren widerfahrene Ungerechtigkeit, und Sie antworten mir — und nannten meine Empfindungen „Wehleidigkeit“. Bei ruhiger Überlegung müſſen Sie doch zugeben, daß dies verletzend für mich ſein mußte und mir höchſt unerwartet käme, weil ich mich der Hochſchätzung Ihrerſeits verſichert hielt, wenngleich Sie ſich immer ferne hielten, was mir aufrichtig leid that, und um ſo mehr, als auch mein teurer Mann Sie ſo hochſchätzte. Haben Sie von meiner Seite mehr Aufforderung, mich zu beſuchen, erwartet, ſo war es ſicher nur Zurückhaltung, die man einer Frau wohl verzeihen kann. Habe ich mich nicht

dankend gegen Sie ausgesprochen, daß Sie sich immer so wohlwollend über mich geäußert, so war auch dies Zurückhaltung, ich hätte Ihnen meine Freude darüber geradezu am dritten Orte aussprechen müssen. Daß ich aber Ihre Gesinnung für mich kannte und wert hielt, bewies ich durch meinen vorigen Brief, und dieser mag Ihnen ein Beweis sein, wie sehr ich überzeugt bin, daß Sie mir nicht haben weh thun wollen. Hätte ich Sie zuweilen bei mir gesehen, was mir eine wahre Freude gewesen wäre, ich glaube, es wäre alles nicht so gekommen. Offenbar haben auch Leute sich bemüht, Ihnen eine solche Idee von mir beizubringen, wie es solche ja genug hier giebt. Vielleicht spreche ich Sie einmal in Ruhe, und ich denke, was noch zwischen uns Irrtümliches waltet, wird dann bald geschlichtet sein. Sie freundlichst grüßend verbleibe ich Ihre ergebene Klara Schumann."

Dankbar ergriff ich die versöhnend mir gereichte Hand und habe seither Frau Klara, der zu begegnen mir noch oft vergönnt war, stets gleich freundschaftlich gefunden bis an ihr Ende. Ihre Briefe habe ich hier mitgeteilt, weil sie mir zur Geschichte Robert und Klara Schumanns zu gehören scheinen. Sie können heute, nach 40 Jahren, niemanden mehr verletzen. Ebenso wenig vermögen sie die anerkannten Vorzüge der Schumann-Biographie von Wasielewski zu tilgen oder zu vermindern. Seine nachgelassenen „Lebenserinnerungen" enthalten, wie wir gesehen, so viele neue schöne Beweise seiner Pietät und Verehrung für Schumann, daß sie wohl auch Frau Klara zu Gunsten des Verfassers umstimmen konnten, wenn sie das Buch noch erlebt hätte.

Neue Bücher über Liszt und Wagner.

Fr. David Strauß in seiner Biographie Ulrichs von Hutten und Friedrich Vischer in seiner Kritik dieses Buches haben gezeigt, daß ein Biograph, bei aller Wärme für seinen Helden, doch nicht blindlings und kopflos in ihm aufgehen dürfe. Er müsse mit ruhigem Blute und weiser „Ironie" über seinem Gegenstand stehen. Gegen dieses Gesetz verstoßen zumeist die Musiker-Biographen; nicht die älteren, wie Otto Jahn, Thayer, Max v. Weber wohl aber die neuesten. Wenn wir behaupten, daß Liszt und Wagner von ihren Biographen zu Halbgöttern erhoben werden, so sagen wir wirklich nur die halbe Wahrheit. Die Vergötterung arbeitet natürlich am handgreiflichsten nach der Seite hin, wo der Held sie am nötigsten hat. Also bei Wagner nach der rein menschlichen, bei Liszt nach der schöpferischen. Wagners Ruhm als Tondichter ist zu fest begründet, als daß seine Verteidigung heute eines besonderen Kraftaufwandes bedürfte; dafür wird die Schönfärberei seines Charakters mit heuchlerischer Emsigkeit betrieben und Wagner als der uneigennützigste Mensch, der hilfreichste Kollege, der treueste Gatte, der verläßlichste Freund geschildert. Die Liszt-Biographen arbeiten in entgegengesetzter Richtung. An Liszts edlem Charakter nagt kein Zweifel; wer je mit ihm persönlich oder auch nur mit seinen gesammelten Briefen verkehrt hat, der kennt und verehrt ihn als stets hilfreichen, selbstlosen, warmherzigen Menschen. Da muß

denn in der Vergötterungs-Biographie die andere Wagschale ausreichend belastet und Liszt als einer der größten Tondichter aller Zeiten dargestellt werden. Dahin strebt unter anderm das neueste von Herrn Ed. Reuß verfaßte Buch.*) Thatsächlich Neues haben wir nicht daraus erfahren. Über Lisztz Lebensgang, insbesondere seine glorreiche Virtuosen-Laufbahn, benützt der Verfasser die bekannten Quellen; aus Eigenem spendet er uns seine schrankenlose Bewunderung der Lisztschen Kompositionen. Das ist sein gutes Recht, so lange er nur seine persönliche Meinung äußert. Aber ungerecht und obendrein geschmacklos ist es, wenn er in Bausch und Bogen jede abweichende Ansicht über Lisztz Kompositionen als Borniertheit und gehässige Parteilichkeit brandmarkt. Gleich in dem Vorwort schlägt er einen gereizt polemischen Ton an und klagt, daß Lisztz edelste Absichten verkannt, sein hochbedeutendes Schaffen verhöhnt werden. Ich weiß nicht, worauf gerade Herr Reuß den Anspruch auf Unfehlbarkeit gründet, gegenüber Männern wie Ferdinand Hiller, Ehlert, Hauptmann, Otto Jahn, Fr. Hinrichs und so vielen anderen, welche persönlich Freunde und Verehrer des Komponisten, aber nicht seiner Kompositionen waren. Es ist unsinnig, da von Neid und Feindseligkeit zu sprechen. Kaum hat je ein Künstler so günstiges Vorurteil, so enthusiastische Sympathie für sich gehabt wie Franz Liszt, da er nach seiner unvergleichlichen Virtuosen-Laufbahn mit großen Orchester- und Chorwerken hervortrat. Alle Konzertvereine beeilten sich, dieselben

*) „Franz Liszt." Ein Lebensbild von Eduard Reuß. Fünfter Band des Sammelwerkes „Männer der Zeit". Dresden und Leipzig, 1898.

würdig aufzuführen; das Publikum, überall nur aus Bewunderern Liszts bestehend, lauschte ihnen mit froher Erwartung. Wenn gleichwohl die Kompositionen des allgemeinen Lieblings nur laue Aufnahme fanden und trotz der „Liszt-Vereine“ immer seltener auf den Programmen erschienen, so muß die Schuld doch nicht allein an dem Publikum und der Kritik gelegen haben.

Sehr irrtümlich rechnet es Herr Reuß zu den besonderen Verdiensten Liszts, daß er „für die Kompositionen Chopins und Schumanns, die noch kaum dem Namen nach bekannt waren (!), gewirkt und diese damit vor dem Fluche des Verkanntwerdens zu ihren Lebzeiten bewahrt habe.“ Chopin hat für seinen Ruhm am besten selbst gesorgt, und was Schumann betrifft, so ist er von Liszt total ignoriert worden. Das hat Liszt selbst mit rühmenswerter Aufrichtigkeit öffentlich und reuig eingestanden. Ebenso falsch ist Reuß' Behauptung, daß gleich anfangs alle „europäischen Konzertthüren sich vor Liszts Werken verschlossen haben, weil seine bisherigen guten Freunde, denen er zu groß geworden, gegen ihn auftraten“.

Die Bewunderung des Verfassers beginnt natürlich gleich bei Liszts Opus 1 (den 24 Etuden) und steigert sich mächtig bei den „Apparitions“, deren dritte Nummer bekanntlich einem köstlichen Walzer von Schubert ihren Reiz verdankt. „Wohl haben die Raben, die Eulen und die Geier“ (Reuß möchte auch den milden Schumann dazu zählen) „Liszt umkreist und mit gieriger Wut auf seine Vernichtung gewartet, aber aus dem Staube, in dem er wie einst Mazeppa niederstürzen sollte, hat er sich erhoben als König u. s. w.“ Natürlich muß Herr Reuß auch einen

Stein auf die unglückliche Gräfin d'Agoult werfen, wie dies bei den hypnotisierten Liszt-Anbetern Mode geworden. Von ihr, die alles verlassen hat, um in leidenschaftlicher Hingebung Liszt zu folgen, heißt es: „Sie verstand ihm durch ihr melancholisches Wesen eine Schlinge zu legen, in die er hineingeraten mußte. Liszts Zurückhaltung reizte die Gräfin, diesen Eroberer der ganzen Kunstwelt zu ihren Füßen zu haben."

Liszt hat für seine Konzertvorträge virtuose Klavierstücke geschrieben, die man effektvoll, glänzend, interessant nennen kann, denen aber kein Einsichtsvoller eine bleibende hohe Bedeutung zuspricht. Um die große Mehrzahl derselben kümmert sich thatsächlich kein Mensch mehr, seitdem sie nicht mehr Liszt selber spielt. Aber welchen Opferrauch entzündet Herr Reuß vor der Robert-Phantasie! Nicht Meyerbeer, sondern erst Liszt habe den Themen „ihre richtige tiefe Bedeutung gegeben und den ganzen dämonischen Zauber hervorgerufen, den der Robert selbst nicht enthält". Der Verfasser entdeckt darin „ein Meisterstück kontrapunktischer Kunst, wie ein solches die größten Kontrapunktiker nicht besser geschrieben haben". Und dieser blindbegeisterte Liszt-Schwärmer klagt über „die blinde Begeisterung Otto Jahns für Mozart"!

Sprichwörtlich war der ans Kindische grenzende Liszt-Enthusiasmus der Berliner im Jahre 1842. Diese tolle Schwärmerei mußte endlich einen Rückschlag erfahren und von dem ruhigen Teile der Presse belächelt werden. Nach Herrn Reuß hat diese Presse, welche den Berlinern ihre warmen Gefühle für Liszt zuletzt verleidete, sich einen unheilvollen Fehler zu schulden kommen lassen. „Sie vereitelte,

daß Berlin der Ausgangspunkt für die Entwickelung der Musik in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts geworden ist." Dieser Ausspruch ist bezeichnend für die geschichtliche Auffassung des Herrn Reuß. Nach seiner Begeisterung über Liszts Klavierstücke kann man sich ungefähr ausmalen, welches Delirium den Autor angesichts der symphonischen Dichtungen befällt. Man lese den Abschnitt über die Faust-Symphonie und speciell über den dritten Satz, den „Mephisto", welcher die Themen Fausts und Gretchens höhnisch verunstaltet — ein unmusikalisches, widermusikalisches Verfahren, wenn es je eines gab. Dieser dritte Satz bildet nach E. Reuß „nicht bloß ein, sondern das Meisterwerk musikalischer Charakterzeichnung; es giebt kein anderes, das ihm an die Seite gestellt werden könnte". Selbstverständlich kann Herr Reuß sich nicht entgehen lassen, neben Liszts Symphonie „die als Ganzes und namentlich im Schlußchor ganz verfehlte Faust-Musik Schumanns" zu verwerfen. Gounods Faust vollends habe „noch viel schlimmeres Unheil als der Schumannsche angerichtet".

Auch Hanns von Bülow, der doch mehr als irgend ein anderer Künstler für die Verbreitung Lisztscher Kompositionen gethan, bekommt am Ende des Buches noch eine schlechte Note, „weil er, anstatt seine Stellung in Hannover zu benützen, um seine alten Glaubenssätze weiter zu verkündigen, den verglimmenden Funken der Brahms-Verehrung zu einer neuen Flamme angefacht hat". Herr Reuß bezweifelt sogar, daß Bülows Eintreten für Brahms ganz ehrlich und aufrichtig gemeint war. Wer auch nur einige von Bülows intimen Briefen an Brahms und über

Brahms geleſen hat, könnte den Verfaſſer über dieſen Punkt vollſtändig beruhigen. Die Wendung vom Liszt-Kultus zu Brahms iſt nur zu leicht erklärlich. Umgekehrt wird man aber ſchwerlich einen hervorragenden Muſiker citieren können, der von Brahms ſich zu Liszt bekehrt hat.

Wenden wir uns von dem jüngſten Liszt-Schwärmer zu dem neueſten Wagner-Enthuſiaſten. Die hellen Trompetenſtöße, mit welchen Mr. Téodor de Wyzewa*) ſeine lange Abhandlung eröffnet, gelten aber nicht Wagner, ſondern deſſen Biographen und Ausleger Herrn Houſton Chamberlain. Die beiden erſten Kapitel ſind gänzlich der Verherrlichung Chamberlains gewidmet. Das erſpart uns eigentlich, weiter zu leſen, was Mr. de Wyzewa ſelbſt über Wagner vorbringen werde. Der Pole und der Engländer, ſie ſind eins in grenzenloſer Anbetung Wagners. In Auerbachs Keller, Leipzig 1884, treffen ſich die beiden Bayreuthpilger, zehn Jahre bevor Chamberlain, nach Wyzewas Verſicherung, „in ganz Europa der unbeſtrittene Meiſter der Wagner-Litteratur geworden“. Chamberlains Buch „Le drame Wagnérien“ ſei nach Jahresfriſt bereits klaſſiſch geworden in Deutſchland und habe alle anderen Werke über Wagner überflüſſig gemacht. (Armer Glaſenapp!) „Wenn ihr Wagners Werke nicht kennt, Chamberlain allein wird ſie euch kennen lehren; und wenn ihr ſie ſchon kennt, ſo wird Chamberlain eure Kenntnis vollenden.“ Natürlich feiert der Verfaſſer den „Triſtan“-Komponiſten als ſpecifiſchen Dramatiker. Allein in welche Widerſprüche gerät ein

*) Téodor de Wyzewa, „Beethoven et Wagner“. (Paris, 1898. Librairie académique.)

dilettantiſcher Schwärmer! Wyzewa geſteht (pag. 125), daß eine Beethovenſche Sonate — von einer Mozartſchen Oper oder von „Fidelio“ ganz zu ſchweigen — ihm einen ſtärkeren dramatiſchen Effekt mache, als die „Meiſterſinger“! Er findet in jenen „mehr wahres Leben und tiefere Leidenſchaft“. Im nächſten Kapitel beſpricht der Verehrer Chamberlains deſſen zweites Buch: „Richard Wagner.“ (1896), ein wahres Feſtgeſchenk mit eben ſo viel Illuſtrationen als Text und zwanzig Wagner-Porträts. Vergleicht man die früheren Wagner-Bildniſſe Lenbachs von 1874 mit den letzten von 1883, ſo werde man inne, „daß der Held ein Gott geworden“. Wenn aber Wagner ein Gott iſt, ſo verſteht es ſich von ſelbſt, daß ſeine Jünger Heilige werden. Alſo zum Beiſpiel Herr von Wolzogen, welchem ein eigenes Kapitel gewidmet iſt. „Wolzogen nimmt in der Wagnerſchen Kirche eine ähnliche Stelle ein, wie der auferweckte Lazarus in der erſten Kirche Jeſu. Er iſt das lebende Zeugnis für das Wunder. Von Wagner iſt er erweckt worden, nicht vom Tode, aber aus der ſchlimmeren Finſternis des Anti-Wagnerismus. Er ſtand auf, wanderte gegen Bayreuth, und den ganzen Weg entlang pries er den neuen Gott, der ihn gerufen. Seine Eltern, ſeine Jugendfreunde, ſogar die Philologie hat er verlaſſen, um ſich in Bayreuth neben Wagners Hauſe anzuſiedeln. Da wurde er des Meiſters getreuer Apoſtel und rief deſſen vegetarianiſche Lehre ins wirkliche Leben.“ (Das heißt: er nährte ſich und ſeine Mitapoſtel von Gemüſe, während der Meiſter unentwegt bis an ſein Ende Fleiſch aß.) „Wolzogen rührt ſich nicht weg von Bayreuth, ſo völlig verſunken iſt er in den Kultus ſeines Heilands!“ Das iſt ja alles

höchſt erbaulich. Aber einige Zweifel ſtreichen dennoch über Herrn Wyzewas Glauben an den ewigen Beſtand ſeiner Kirche. Er klagt, daß die Adepten der Wagnerſchen Kirche, Herr von Wolzogen mag thun, was er will, von Tag zu Tag ſeltener werden. Schon bilden die Nordamerikaner die Majorität in Bayreuth, bald werden es die Südamerikaner, und ſchließlich wird der reine Thor vor einem Parterre von Negern ſingen!

Aus Wolzogens Buch citiert der Verfaſſer einen höchſt auffallenden Ausſpruch Wagners: „Ich bin in der Inſtrumentierung ein Reaktionär; ich gehe nicht weiter als Beethoven.“ Sollte Wagner wirklich ſo geſprochen haben, ſo ſind ſeine Worte durch die That widerlegt. Man denke nur an das Orcheſter des Walkürenrittes, des Feuerzaubers, an die ſechs Harfen im Rheingold, an die von Wagner eingeführten Tuben u. ſ. w. Kein Vernünftiger wird ihm daraus einen Vorwurf machen; eine fortgeſchrittene Zeit braucht größere Mittel und eine kompliziertere Technik. Wenn Wagner blendende dramatiſche Wirkungen, wie den „Feuerzauber“ erreichen wollte, ſo konnte er nicht bei Beethovens Orcheſter ſtehen bleiben. Entſcheidend iſt, daß er den gewollten überwältigenden Effekt wirklich erreicht hat mit den neuen Mitteln. Auch Mozart iſt über die Gluckſche Inſtrumentierung, Beethoven über Haydns weit hinausgegangen. Ebenſo Wagner über das Orcheſter nicht bloß Beethovens, ſondern ſogar über das von Berlioz.

Das Intereſſanteſte an dem Buche unſeres Wagnerſchwärmers iſt das Schlußkapitel: ein Hymnus auf — Mozart! Im Jahre 1897 (das Datum iſt wichtig) hält Wyzewa in Paris einen Vortrag und eröffnet ihn mit dem Be-

kenntnis, er sei in der Musik, in der Malerei und ein wenig auch in der Litteratur „profondément, passionnément réactionnaire“. Nicht als ob er theoretisch die Verdienste der gegenwärtigen Musik leugnen wolle; aber er habe für die neuen Bestrebungen alles Interesse verloren; selbst Wagner übe nicht mehr auf ihn die frühere starke Wirkung. „Die Nervositäten Tristans und Isoldens rühren mich nicht mehr wie einst, noch mag ich mir durch vier Abende hintereinander von zehn Personen die Geschichte von einem Ring, zwei Zwergen und einem großen Schloß erzählen lassen. Was mich heute noch an Wagners Musik rührt, das ist eigentlich die Erinnerung an meine eigene Jugend, an 10, 15 Jahre meines Lebens, in welchen Wagner mich entzückt hat. Noch vor wenigen Wochen war ich in Bayreuth. Gleich vielen von den früheren Freunden fühlte ich mich dort enttäuscht, obwohl die Sänger und das Orchester eben so gut waren wie früher. Woran lag die Schuld? Ich habe mich in klassische Musik vertieft und bin jetzt unfähig, eine andere zu lieben. Mozart!“ Der Verfasser betitelt seinen Aufsatz: „Un Mozart inconnu“ und will damit sagen, daß (mit einziger Ausnahme des „Don Juan“) Mozart in Paris so gut wie unbekannt, aus dem musikalischen Gesichtskreis der Franzosen verschwunden sei. Da Mozart allgemein anerkannt und berühmt ist, so bemüht sich niemand, ihn aufzuführen; er, der größte aller Tondichter, sei heute vielleicht der unbekannteste. „Ich aber,“ schließt der Verfasser, „vermag es gar nicht auszudrücken, welche unerschöpfliche Quelle von Trost und süßem Vergessen diese Musik für mich geworden seit dem Tage, wo ein wahres Wunder sie mir entdeckt hat.“

Mr. de Wyzewa ist nicht der erste, noch weniger der letzte, dem es also ergangen ist. Das Wort: „on revient toujours à ses premiers amours“ gilt nicht immer für den Musikfreund. Richard Wagner hieß die erste Liebe Wyzewas und wohl der meisten seiner Zeitgenossen; nicht zu ihr kehren sie in späteren Jahren zurück, sondern zu der Liebe ihrer Väter: zu Mozart und Beethoven, Weber und Schubert.

Als eine mit gespannter Neugierde erwartete Novität nennen wir schließlich die Briefe Franz Liszts an die Fürstin Karoline Wittgenstein. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899.) Es ist der vierte Band Liszt-Briefe, den wir dem Sammelfleiß der La Mara verdanken. Wer in beispiellos bewegtem, ja gehetztem Leben eine so riesige Korrespondenz wie Liszt geführt hat, von dem können der inhaltreichen, bleibend wertvollen Briefe nur wenige sein. Schon an den Briefen Hanns v. Bülows mußte ich die maßlose Verschwendung in der Herausgabe von intimen Mitteilungen beklagen, von denen heute schon die Hälfte niemanden interessiert — und erst in zwanzig, in vierzig Jahren! Von Liszts Briefen — es sind bereits vier Bände erschienen — scheinen mir gerade diese an die Fürstin gerichteten am wenigsten geeignet, einen ernsten Leser anhaltend zu fesseln, mag dieser noch so sehr eingenommen sein von Liszts Künstlerruhm und geistvoller Persönlichkeit. Viel bedeutender ist sein Briefwechsel mit Wagner, mit Bülow, mit der ungenannten „Freundin“ und anderen. Und doch urteilte seinerzeit Herman Grimm: „In den unendlichen Mitteilungen, die zwischen Liszt und seinem Lieblingsschüler (Bülow) hin und her fliegen, habe ich

nichts gefunden, was mehr als die Dauer weniger Augenblicke beanſpruchte.“ Die vorliegende Sammlung von 361 Briefen umfaßt die Zeit von 1847 bis Ende 1859, dürfte alſo, da Liszt und die Fürſtin noch ein Vierteljahrhundert länger gelebt und geſchrieben haben, ausgiebige Fortſetzungen erhalten. Außer dem deutſchen Titelblatt und dem Vorwort von La Mara iſt das ganze Buch in franzöſiſcher Sprache. Der Inhalt von Liszts Briefen — die Antworten der Fürſtin fehlen leider — iſt durchaus tagebuchartig, aphoriſtiſch. In fliegender Eile berichtet er, was er den Tag über gethan oder erlebt, wen er beſucht oder empfangen habe, wie ſein letztes Konzert ausgefallen, wann und wo das nächſte ſtattfindet, welche Journale ihm günſtig, welche ungünſtig ſind u. ſ. w., ohne ein Atemholen zu ruhigem Urteil oder behaglicher Schilderung. Über dieſe Eilfertigkeit und Nachläſſigkeit ſeines Schreibens entſchuldigt er ſich ſelbſt bei der Fürſtin: „Impossible de relire mes lettres!“ Das Fragmentariſche, Überſtürzte von Liszts Mitteilungen iſt alſo ſehr begreiflich. Unbegreiflich aber, wie eine feingebildete Schriftſtellerin wie La Mara dieſe Briefe in ihrem Vorworte „ein ſchriftſtelleriſches Kunſtwerk“ nennen kann! Für die Fürſtin Wittgenſtein waren ſie gewiß unſchätzbar. Die Zärtlichkeit und Schwärmerei, mit welcher der Heißgeliebte zu ihr ſpricht, hat etwas Rührendes:

„Je me mets à genoux près de vous, et y resterai.“ „Laissez-moi m'abimer en vous et m'y reposer, c'est ma seule destinée et elle sera glorieuse avec la bénédiction de Dieu.“ „Soyez et ma grâce et mon salut!“ „Vous êtes pour moi l'ange de la miséricorde céleste et désormais je mourrai en paix, en bénissant votre nom!“ „Bonjour mon bon ange! On vous aime et vous adore du matin au soir et du soir au matin.“ „Tout ce que j'ai do coeur

et d'âme, de foi et d'espoir n'est qu'en vous, par vous et à vous. Puisse l'ange de Seigneur vous conduire, ô vous qui êtes ma radieuse étoile du matin!" „Je baise vos chers petits pieds!" „Mon âme se fond en la vôtre, brisée et délatée dans l'infini de l'amour, de l'adoration, de l'extase!"

Und ſo geht es fort, faſt in allen Anfangs- und Schlußzeilen an ſeine „très infiniment chère Unique". — Ein Roſenbeet, auf welchen Tropfen von Weihwaſſer glänzen.

Billroth über Muſik.*)

„Mein kleines Opus iſt hoffentlich kein Klecks auf meinen chirurgiſchen Namen. Das Publikum kennt viele Kinder aus meiner legitimen Ehe und hat ſie über mein und ihr Verdienſt gütig aufgenommen; vielleicht wird es neugierig ſein, auch dies Kind meiner Altersſaune anzuſehen." Dieſe ſo beſcheiden und humoriſtiſch ausgeſprochene Erwartung Billroths hat ſich jetzt ſchon reichlich erfüllt. Die allgemeine Zuverſicht, von dem berühmten Arzt auch über Muſik Bedeutendes zu hören, hat durch ſein nachgelaſſenes Buch keine Enttäuſchung erfahren, obgleich es eigentlich ein Torſo geblieben iſt. Welch intenſiv muſikaliſche Natur Billroth geweſen, das weiß man freilich nirgends ſo gut wie in Wien. Man mußte ihn ſelbſt Klavier ſpielen hören, ihn bei ſeinen häuslichen Muſik-

*) „Wer iſt muſikaliſch?" Nachgelaſſene Schrift von Theodor Billroth. Herausgegeben von Ed. Hanslick, Berlin, bei Gebrüder Paetel, 1896. Zweite Auflage.

abenden oder im Konzertsaal beobachtet, seinem treffenden Urteile gelauscht haben, um sofort zu fühlen, daß man nicht einem Dilettanten gegenüberstand. Billroths Verhältnis zur Musik reichte weit hinaus über das fröhliche Genießen und talentvolle Reproduzieren. Sein energischer, in streng naturwissenschaftlicher Methode geschulter Geist begnügte sich auch in der Tonkunst nicht mit oberflächlichem Erkennen. Durch seine Doppelstellung als gründlicher Musiker und genialer Physiolog schien er auch in ganz einziger Weise berufen, das geheimnisvolle Grenzgebiet zu beleuchten, auf welchem musikalische Wirkungen mit unserem Nervenleben zusammenstoßen. In den letzten Lebensjahren drängte es ihn, seine oft durchdachten Ideen über Musik zu ordnen und zu fixieren. Im Herbst 1890 begann Billroth seine „Anatomisch-physiologischen Aphorismen über Musik" niederzuschreiben, welchen er schließlich den Titel „Wer ist musikalisch?" gab. Die Arbeit, welche immer nur stückweise, in den Universitäts-Ferien, wieder aufgenommen werden konnte, hatte einen sehr rhapsodischen Fortgang. Das letzte Kapitel schrieb Billroth kurz vor seinem Tode, anfangs Januar 1894, in Abbazia. Es war ihm nicht vergönnt, dem Buche jene Vollständigkeit und formale Abrundung zu geben, die er ohne Zweifel im Sinne hatte. Nur die beiden ersten Kapitel hat er selbst als druckfertig bezeichnet; das dritte, vierte und fünfte stehen ihnen jedoch in keiner Weise nach, ja sie scheinen mir noch reicheren Inhalts und frischer, lebendiger in der Ausführung. Die beiden letzten Kapitel sind „Skizzen" — Skizzen von genialer Hand.

Als Billroth sich die Frage stellte: „Wer ist musi-

kaliſch?" wußte er auch, daß eine gründliche Antwort ziemlich weit zurückgreifen müſſe zu den Quellen unſerer Tonempfindungen überhaupt. Die beiden erſten Kapitel ſeiner Abhandlung ſind demnach vorwiegend phyſiologiſchen und anatomiſchen Inhalts; ſie bilden die Brücke zu den im engeren Sinne muſikaliſchen Betrachtungen der ſpäteren Kapitel. Billroth behandelt zuerſt den Rhythmus als ein weſentliches, mit unſerem Organismus innig verbundenes Element des Muſikaliſchen. Rhythmiſche Bewegungen gehören zu den wichtigſten, zum Leben nötigſten Eigenſchaften unſeres Körpers: der Rhythmus des Atmens, des Herzſchlages. „Das Herz ſchlägt von dem erſten Moment ſeiner Thätigkeit an den Takt zu dem Trauermarſch, der uns das ganze Leben hindurch zum Grabe leitet." Die ziemlich allgemein verbreitete Annahme, daß jedem Menſchen das Gefühl für Rhythmus angeboren ſei, hält Billroth für irrig; er weiß aus Erfahrung, daß es Menſchen giebt, denen das rhythmiſche Marſchieren ebenſowenig beizubringen iſt, wie das rhythmiſche Singen.*) Menſchen, denen das rhythmiſche Gefühl nicht angeboren und auch nicht beizubringen iſt, müſſen abſolut unmuſikaliſch ſein, denn die Fähigkeit, die rhythmiſche Gliederung der Töne zu einer Melodie aufzufaſſen, iſt die erſte Bedingung zum Er-

*) Das beſtätigen verſchiedene von Billroth mitgeteilte Berichte von Officieren deutſcher, böhmiſcher, ungariſcher nnd polniſcher Regimenter. Sie ſtimmen in der Hauptſache darin überein, daß es Rekruten giebt, die nie im Takt marſchieren lernen; dieſe ſind nur als Wärter, Handwerker u dergl. zu verwenden oder werden zur Kavallerie transferiert. Es giebt ſehr Ungeſchickte, welche erſt in acht bis zehn Wochen, Ungeſchickte, welche erſt in vier bis ſechs Wochen marſchieren lernen, aber in der Truppe immer als ſchlecht marſchierend kenntlich ſind und dieſelbe verunſtalten. Es ſind ungefähr 20 bis 30 Procent, zumal unter den Soldaten aus den Gebirgsländern.

fassen von Musik. Dadurch, daß das aufmerksame Verfolgen von rhythmischen Gehörs- und Gesichtswahrnehmungen und die rhythmische Bewegung des eigenen Körpers den meisten Menschen Vergnügen bereitet, wird der Rhythmus zu einem wichtigen ästhetischen, zumal musikalischen Element. Wir können ihn mit drei Sinnen zugleich wahrnehmen: wir können ihn hören, sehen und in unseren Muskeln fühlen. Billroth geht dann auf die Anatomie und Physiologie des Hörapparats des Menschen über und gelangt zu dem Schluß, daß zwar das Wesen des Musiksinns im Gehirn liegt, daß aber auf alle Fälle ein gesundes Gehörorgan eine wesentliche Bedingung ist für die Entwickelung der Tonempfindungen, des Musiksinns. Sehr früher Verlust des Gehörs muß den Musiksinn nach und nach vollständig ertöten. Beim Erlöschen des Gehörs im späteren Lebensalter ist, wenn das Spiel mit den aufgenommenen Klängen einigermaßen lebhaft und intensiv war, die Menge der fest eingeprägten Erinnerungsbilder eine so große und das willkürliche Hervorrufen derselben ein so leicht und rasch vor sich gehender Prozeß, daß es der von außen angeregten Tonwahrnehmungen nicht bedarf, um eventuell neue Kombinationen von Tonbildern zu gestalten. (Beethoven.)

Von den physiologischen Betrachtungen führt uns das dritte Kapitel zum eigentlich Musikalischen, zur Tonkunst. Eine scharfe Grenze läßt sich da freilich ebensowenig wie zwischen Körper und Seele ziehen. Die Seele ist nach unseren heutigen Anschauungen vom Körper nicht zu trennen, und die Vorgänge auf ihrem Gebiete bilden somit einen sehr wesentlichen Teil der Physiologie. Die Seele ist

abhängiger vom Körper, als der Körper von der Seele. Was wir Wahrnehmen, Denken, Vorſtellen, Bewußtſein nennen, kann ohne Gehirn nicht entſtehen, nicht beſtehen. Als die phyſiologiſchen Grundbedingungen für das, was wir jetzt „muſikaliſch“ nennen, präciſiert Billroth: das Gefühl für Rhythmus und die Wahrnehmungsfähigkeit von verſchiedenen Tonhöhen, Tonklängen und Tonſtärken, ſowie die Unterſcheidungsfähigkeit dieſer Töne bei raſchem Wechſel und beim Zuſammenklingen. Aber nicht jeder Menſch, der dieſe Eigenſchaften beſitzt, iſt deshalb ſchon als „muſikaliſch“ zu bezeichnen. Was das rhythmiſche Gefühl betrifft, ſo giebt es Menſchen, wenn auch bei Kulturvölkern ſelten, denen es gänzlich fehlt. Viel häufiger findet man Menſchen, denen es nicht möglich iſt, einen vorgeſungenen Ton genau nachzuſingen; auch ſolche, die ſelbſt für größere Tonintervalle, ja ſogar dafür, ob ein Ton im Verhältnis zu einem anderen höher oder tiefer iſt, keine bewußte Empfindung haben. Ja es giebt eine vollkommen pſychiſche Gleichgültigkeit gegen alle Tonwahrnehmungen, zumal gegen Zuſammenklänge, eine Art harmoniſchen Nihilismus, eine harmoniſche Taubheit. Billroth belegt dieſe Behauptung mit einigen merkwürdigen Beiſpielen aus ſeiner eigenen Erfahrung. Er erzählt: „Einem meiner Freunde, der gern Geſang hört und der ſeine muſikaliſche Frau auch wohl zuweilen in ein Konzert begleitet, fehlt jede Empfindung für das Angenehme oder Unangenehme des Zuſammenklanges von Tönen. Er hat keinen andern Eindruck von dem Anſchlagen eines Dreiklanges, als von dem gleichzeitigen Anſchlagen fünf nebeneinander liegender Töne. Ich ſpielte ihm die Melodie: „Wir winden dir den

Jungfernkranz“ in Fis-dur auf dem Klavier vor und begleitete ſie mit der linken Hand in F-dur. „Das iſt aus dem Freiſchütz,“ ſagte er; ich behielt nun die F-Begleitung in der linken Hand bei und ſpielte die Melodie in G-dur. „Bemerken Sie keinen Unterſchied?“ fragte ich. Er beſann ſich und ſagte: „Ich glaube, das erſte Mal hat es mir beſſer gefallen.“ — Wenn man bedenkt, daß es in einem großen Konzertſaale hundert oder noch mehr Zuhörer und Zuhörerinnen giebt, welche auf dieſem Standpunkt ſtehen, und daß es noch viel mehr Menſchen giebt, welche bis auf eine Terz alles für einen Ton halten, ſo daß es für ſie innerhalb einer Oktave höchſtens vier leidlich unterſcheidbare, Töne, ein unrein Spielen oder Singen überhaupt nicht giebt, ſo iſt das wohl ein etwas ſchauerliches Gefühl — für die Künſtler: Verlorene Liebesmüh'. Bei meinem Freunde war doch ein muſikaliſches Moment vorhanden, nämlich das Gedächtnis für das Rhythmiſche: er erkannte die Melodie, als aus dem „Freiſchütz“ entnommen, wieder. Aber auch dies Gedächtnis kann ganz fehlen, und doch wird Klavier geſpielt. Ein junges Mädchen, das ſchon zwei Jahre lang Klavierſtunden gehabt hatte, übte ſeit drei Wochen ein Stück von Mozart und hatte es ſo weit erlernt, daß ſie es nun dem Lehrer vorſpielen ſollte. Sie kam etwas zu ſpät zur Stunde und fand den Lehrer am Klavier ſitzend und ſpielend. Als er ſich nicht ſtören ließ, fragte ſie: „Was ſpielen Sie denn da?“ Der Lehrer wendete ſich verwundert um und ſagte: „Das iſt ja das Stück, welches Sie mir heute vorſpielen ſollen.“ — „So, ſo!“ Sie ſpielte nun das Stück ohne Fehler vor, und die Stunden wurden fortgeſetzt.

Wer iſt muſikaliſch? Billroth geſteht, daß die Antwort auf dieſe ſcheinbar ſo einfache Frage eine ſchwierige und höchſt komplizierte iſt. Es giebt verſchiedene Grade (oder „Arten“) des Muſikaliſchſeins, weil die Tonkunſt aus verſchiedenen Momenten zuſammengeſetzt iſt, aus dem Rhythmiſchen, dem Melodiſchen und dem Harmoniſchen, und in jedem dieſer Momente wieder rein Techniſches und eigentlich Äſthetiſches liegt. Je mehr man darüber grübelt, um ſo verwickelter wird das, was man heute unter Muſik verſteht. Billroth will der Löſung näher kommen, indem er unterſucht, wie unſere heutige Tonkunſt entſtanden iſt. Wir müſſen hier über die intereſſanten Unterſuchungen hinwegeilen, welche Billroth über die Entſtehung unſeres Muſikſyſtems, über Dur- und Moll-Tonarten, über die Entwickelung der Polyphonie, endlich über die Begriffe Konſonanz und Diſſonanz anſtellte. Das vierte Kapitel („In welcher Weiſe wirkt die Muſik auf uns?“) bewegt ſich inmitten unſerer lebendigen Muſik. Es charakteriſiert verſchiedene Tondichtungen und die hervorragendſten Komponiſten, dürfte daher das größere muſikliebende Publikum am meiſten intereſſieren. Auch tritt uns Billroth, der Menſch, hier am perſönlichſten gegenüber, z. B. wenn er ſagt: „Die reine Schönheit einer Inſtrumentalmuſik kann auf einen muſikaliſchen Menſchen ohne irgend welche Aſſociations-Vorgänge derart körperlich wirken, daß er, wie etwa bei rührenden Scenen im Theater, nicht mehr im ſtande iſt, zu ſprechen, bis Thränen ihn aus dieſem faſt peinlichen Zuſtand eines höchſten Glücksgefühls erlöſen. Ich habe das oft an mir erfahren und mich im Konzert vor meinen Nachbarn dieſer Weichlichkeit geſchämt, die ich

doch auch wieder nicht missen möchte; man weiß eigentlich nicht, ist es Freud oder Leid, was man dabei empfindet." Hier kommt Billroth auf die Programm-Musik zu sprechen, auf die gedruckten Überschriften und längeren Erklärungen, welche den „Inhalt" eines Tonstückes auseinandersetzen sollen. „Alle nicht musikalisch Gebildeten und selbst die Unmusikalischen kommen durch diese Nebenwirkungen der Musik in eine gewisse Beziehung zu derselben; sie haben einen Berührungspunkt mit einer Kunst gefunden, die ihnen sonst unverständlich, uninteressant, ja unerfreulich erschien; sie fangen an, sich doch auch für musikalisch zu halten, und fühlen sich nicht mehr als Parias unter den Eingeweihten. So ist es wohl gekommen, daß die Mehrzahl der Menschen, welche überhaupt Gelegenheit haben, kompliziertere Orchestermusik zu hören, die Auffassung gewinnen, Musik habe überhaupt den Zweck, etwas darzustellen oder zu bedeuten, und daß sie noch mehr Genuß davon haben würden, wenn man ihnen immer vorher sagen wollte, was die zu hörende Musik bedeuten sollte. Diese Auffassung habe ich bei unmusikalischen, doch sonst sehr gebildeten Menschen oft gefunden."

Musik ist im allgemeinen ernsthaft oder heiter. Aber es giebt streng genommen weder eine tragische, noch eine komische, noch eine specifisch religiöse Musik. Über die klassische Musik, die das Stammkapital unserer heutigen Konzerte bildet, folgen einige treffende Bemerkungen. „Mit Haydn, Mozart, Beethoven," sagt Billroth, „ist die Generation, der ich angehöre, auferzogen. Ihre Werke waren unsere Jugendnahrung, sie bilden den Maßstab, mit welchem wir bewußt oder unbewußt messen. Haydn und

Mozart treten bereits ſtark in den Hintergrund. Die jüngſte Generation, die ihre eigenen Studien mit Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Wagner, manchmal nur mit dem letzteren beginnt, muß ſich bewußt in eine Art hiſtoriſcher Anempfindung verſetzen, um bei Haydn und Mozart überhaupt aufzumerken; ſie ſind ihr kaum näher als Bach und Händel, denn nach rückwärts geſehen, verkürzen ſich die Entfernungen gewaltig raſch. Es iſt nicht unmöglich, daß man in nicht zu langer Zeit alle Vor-Beethovenſche Muſik als nicht intereſſant genug beiſeite ſetzt. Auch die Beethoven-Periode mit ihren Epigonen wird einſt vergeſſen ſein.“ Billroth erzählt nun, wie er die ihm anfangs unſympathiſche Muſik Schumanns erſt ſpäter verſtehen und lieben gelernt hat. Ebenſo erging es ihm mit Brahms. An ſeinem eigenen Beiſpiel zeigt er uns, wie ſich Muſikfreunde in neuere Muſik hineinleben. Vor allem gehört dazu ein lebhaftes Intereſſe an der Muſik überhaupt, bei einigermaßen feſter Grundlage muſikaliſcher Bildung. Je nach dem Vertrauen und der Sympathie, welche man zu dieſem oder jenem Künſtler oder Kunſtkenner hat, wird man unbewußt beeinflußt. Man wird geführt und führt andere, und wenn man auch nicht aus der Haut heraus kann, die uns angeboren iſt und die ſich von Jugend an um und mit uns dehnt, ſo ändert man doch ſeinen Geſchmack im Laufe eines längeren Lebens vielfach, wie man ja auch ſeine Anſichten über Dinge und Menſchen ändert. Uber Richard Wagner finden wir folgende Bemerkung: „In Hebbels „Nibelungen“ entwickelt ſich alles zu dramatiſchem Leben; bei Wagner fließt alles ſich ſelbſt erzählend hin, ohne Abſchnitte, außer den Zwiſchen-

akten. Jeder Gott und jeder Held spricht in gleicher Weise; die musikalische Zeichnung der Charaktere ist aufgegeben; statt dessen hat jede Figur ein sogenanntes Leitmotiv, welches kaum mehr bedeutet als ihr Kostüm. Trotz heißestem Bemühen, diesen neuen Stil acceptabel zu finden, vermisse ich, an der immer pathetisch daherwandelnden, breiten und dicken, wenn auch manchmal sehr schönen Musik, meist den Zusammenhang zwischen Orchester und Sängern. Der Gesang ist da nicht die Hauptsache, und demnach treten die Sänger in den Hintergrund; sie wachsen weder aus dem Orchester heraus, noch in dasselbe hinein, sondern sie stehen nur breitbeinig auf dem Orchesterteppich. Und dann der äußerst seltene, durch Chöre und Ensembles unterbrochene Einzelgesang; es ist noch schlimmer, als viele Arien nach einander. Dazu die endlosen Längen!"

Das Verhältnis des Künstlers zum Publikum bestimmt Billroth mit folgendem richtigen Ausspruch: „Wissenschaft und Kunst können sich im einzelnen ohne Teilnahme weder entwickeln noch fortbestehen. Der Künstler kann nach und nach das Publikum zu sich erheben, doch er muß sich wenigstens auf einen Teil desselben stützen können. Die Entwickelung von Kunst und Wissenschaft, welche Fleisch und Bein vom Menschen sind, ist eine organische, keine Krystallisation um beliebig ausgeworfene Körper."

Nach diesem längsten Kapitel, in welchem Billroth am persönlichsten hervortritt, behandelt das folgende (als „Skizze" bezeichnete) das Verhältnis der Musik zu den übrigen Künsten. Das Schlußkapitel endlich greift mit verdoppelter Energie zu der Thesis des Ganzen zurück:

„Wer iſt muſikaliſch?“ „Die Frage muß eigentlich lauten: Woran erkennt man, daß jemand muſikaliſch veranlagt und daß er muſikaliſch gebildet iſt? Der Begriff Muſik iſt ein ſehr weiter; er beginnt mit dem monotonen Rhythmus und reicht bis zur Symphonie. Die Begabung nur für Rhythmus wird man kaum für eine ſpecielle, muſikaliſche gelten laſſen, ſondern erſt bei dem ſpontanen Auffaſſen und Behalten einer Melodie. Was man unter dem „Verſtehen“ eines Muſikſtückes begreift, iſt weſentlich die Erkenntnis der Art, wie und aus welchen Stücken es zuſammengeſetzt wurde. Zwei Momente ſind dabei von der allergrößten Wichtigkeit, nämlich das Gedächtnis für das Vorübergezogene und für die Art ſeines Zuſammenhanges. Eine kurze Melodie immer wieder zu erkennen und ſie ſummend oder pfeifend richtig zu reproduzieren, iſt der erſte Grad des Verſtändniſſes von Muſik. Wer das nicht vermag, der iſt unmuſikaliſch. Bei einem höheren Grade werden auch längere Melodien behalten, beim höchſten auch die längſten. Wir können ein Werk nur dadurch verſtehen, daß wir die Teile unterſcheiden lernen, aus welchen ſich das Werk zuſammenſetzt, das als etwas Zuſammenhängendes an uns vorüberzieht, und das wir doch als Ganzes empfinden. Die ſogenannte muſikaliſche Bildung beſteht in der Erkenntnis dieſer Formen. Die muſikaliſche Bildung führt zum ſpecifiſchen muſikaliſchen Gefühle, was von dem übrigen Gefühle dadurch verſchieden iſt, daß letzteres ſich immer zu etwas anderem wendet. Muſikaliſche Schönheit iſt ein Ding für ſich, nur aus den Tönen als Tonerſcheinung auf uns wirkend. Das Gefühl dafür iſt ein rein äſthetiſches,

angeboren in der Anlage. „Der in seiner musikalischen Bildung stehen Gebliebene wird die Freude an seiner Jugendmusik, sagen wir an Haydn und Mozart, nicht verlieren, doch Schumann und Brahms werden ihm unverständlich sein; er genießt von allem uns Erfreuenden weniger als wir, doch dies schmeckt ihm um so besser; er verlangt nicht mehr und ist mit dem, was er hat, glücklich, und das ist doch wie bei allem menschlichen Genießen die Hauptsache in unserem Verhältnisse zur Kunst. Freilich ist die Freudenempfindung ausgedehnter, je mehr von Kunst wir verstehen lernen, sie wird aber nicht intensiver. Ob ich das höchste Glück bei einer Bachschen Sarabande, einem Mozartschen Andante empfinde, oder bei einem Beethovenschen Adagio, einem Liede von Brahms, ist schließlich dasselbe; denn über das für uns höchste Glücksgefühl kann das Subjekt nicht hinaus. Es ist psychologisch interessant, daß der Mensch im stande ist, in dem reinen Tonspiele den höchsten Genuß zu finden, ein Glücksgefühl, über das hinaus es kein höheres mehr giebt, das in gewisser Beziehung gegenstandslos ist. Man spricht daher wohl von überirdischem Glück in der Musik, ein Glück, welches in Sphären liegt, die anderen Menschen nicht erreichbar sind, ein Glück, welches sich durch das Studium der Formen steigert."

Mit diesem Ausspruch, der uns so recht empfinden läßt, wie innig Billroth in der Musik lebte und webte, schließen seine Betrachtungen. Müde von nächtlicher Arbeit, von anhaltendem Denken und Schreiben, scheint der bereits schwer Leidende hier die Feder aus der Hand gelegt zu haben. Er ergreift sie nur wieder, um ein kurzes, unsäglich

rührendes Schlußwort beizufügen, das in ſicherer Todesahnung wenige Tage vor ſeinem Ende geſchrieben iſt. Es lautet: „Abbazia, Nachts 3 Uhr, 1894. Nacht iſt's; ſchon lange lautloſe Stille um mich; nun wird's auch in mir ſtill. Mein Geiſt beginnt zu wandern. Ein ätherblauer Himmel wölbt ſich über mir. Ich ſchwebe körperlos empor. Es klingen die ſchönſten Harmonien von unſichtbaren Chören, in ſanftem Wechſel gleich dem Atem der Ewigkeit! Auch Stimmen nehm' ich wahr, die Worte ſind ein leiſe rauſchend Klingen: Komm', müder Mann, wir machen glücklich dich. In dieſer Sphären Zauber befreien wir dich vom Denken, der höchſten Wonne und dem tiefſten Schmerz der Menſchen. Du fühlteſt dich als Teil des Alls, ſei nun im ganzen All verteilt, das Ganze zu empfinden mächtig."

Hanns v. Bülows Briefe.

Die vor mir liegende Sammlung Bülowſcher Briefe iſt ganz eigentlich eine Autobiographie in Korreſpondenzform.*) Zwei ſtarke Großoktavbände von je 500 und 400 Seiten — und doch nur die Zeit von Bülows 11. bis zu ſeinem 25. Jahre umfaſſend! Alſo ſeine Kinder-, Lehr- und erſten Wanderjahre. Erſt die folgenden Bände ſollen

*) „Hanns v. Bülow: Briefe und Schriften." Herausgegeben von Marie v. Bülow. Zwei Bände. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895.)

von seiner künstlerischen Reife sprechen und von seinem Ruhme. Hanns v. Bülow hat musikalisch in dreifacher Eigenschaft gewirkt: als Komponist, als Klaviervirtuose und als Dirigent. Sein schöpferisches Vermögen, weder reich noch eigenartig, konnte ihm einen Platz in der Musikgeschichte nicht erobern; die wenigen gedruckten Kompositionen Bülows sind längst vergessen und haben niemals lebendig gewirkt. Als Virtuose hingegen und als Dirigent entfaltete er ein glänzendes Talent und eine bewunderungswürdige Thätigkeit. Auf diesem Gebiete einer der allerersten gewesen zu sein, reicht das hin, wird man fragen, zu einem so pyramidalen litterarischen Denkmal wie diese, nur den Anfang bildenden zwei Bände? Gerade an erstaunlichen Klaviervirtuosen und genialen Dirigenten ist unsere Zeit nicht arm; sie ist daran reicher, als irgend eine frühere Periode. Welche Ausnahmestellung gebührte also Bülow gegenüber seinen gefeiertsten Kollegen? Die einer geistvollen, hochgebildeten, in allen Lebensäußerungen energischen und interessanten Persönlichkeit. Und darum lesen wir seine Briefe mit lebhaftem Anteil. Bülows Witwe (eine geborene Wienerin, als Fräulein Schanzer ein hervorragendes Mitglied des Meininger Hoftheaters) hat durch die Herausgabe der Briefe wie durch ihre vortrefflichen biographischen Erläuterungen dazu sich ein unleugbares Verdienst erworben, nicht bloß um das Andenken ihres Gatten, sondern auch um die musikalische Specialgeschichte der letzten 45 Jahre. Es ist an diesen Bänden viel zu loben und zu lernen. Aber ein nicht zu unterdrückendes Bedenken richtet sich gegen die enorme Ausdehnung und Überfülle der Briefsammlung. Zwei so

dicke Bände, und das alles nur Briefe aus Bülows ersten 25 Jahren! Das heißt doch, um ein Wort Shakespeares anzuwenden, „to make the service greater, than the god“. Die Briefe aus Bülows Knabenjahren hätten wohl wegbleiben dürfen; sie interessieren doch nur seine Familie. Man sehe die Briefe an seine Schwester Isa, mit all den kindischen Fragen und Mitteilungen über das kleine Hündchen, die Cirkusvorstellungen und dergleichen; man lese die neun Druckseiten füllende Reisebeschreibung des 16jährigen Hanns an seine Mutter, die eingehenden Berichte über die Krankheit des „kleinen Arnoldchen“ u. s. w. Aber auch die späteren Briefe hätten eine strengere Auswahl vertragen. Bülow schildert nämlich dieselben Erlebnisse oft in zwei, auch drei verschiedenen Briefen: an seinen Vater (in der Schweiz), an die Mutter und die Schwester (in Dresden), an die Freunde Raff, Uhlig, Cornelius; in späterer Zeit an Liszt und an die Mutter. Schreibt er doch selbst einmal aus Weimar an seine Schwester: „Du hast keinen Begriff, wie gräßlich es ist, zweimal dasselbe sagen zu müssen, zudem wenn man über einen langweiligen Gegenstand Mitteilungen macht.“

Wichtiger und interessanter werden die Briefe von 1848 bis 1849. Da finden wir den jungen Bülow als Studierenden der Jurisprudenz an der Universität Leipzig. Es war mehr der Wille der Eltern als sein eigener Wunsch, was ihn zur Juristerei führte. Hatte er doch bereits Proben einer ungewöhnlichen Musikbegabung abgelegt, sogar in Stuttgart schon 1845 öffentlich konzertiert. Allein seine Eltern konnten sich mit dem Gedanken nicht befreunden, daß ihr Sohn die so unsichere, obendrein für den

Träger eines altadeligen Namens unpaſſende Virtuoſenlaufbahn erwähle. Er hatte es übrigens nicht zu bereuen, ſich eine Zeitlang mit Jurisprudenz, Philoſophie und Sprachen befaßt zu haben — Studien, denen er die Erweiterung ſeines geiſtigen Horizonts und damit die Überlegenheit über die meiſten ſeiner Fachgenoſſen verdankte. Der Aufenthalt in Leipzig während des Revolutionsjahres 1848/49 brachte ihm peinvolle Stunden. Bülow war von Herzen demokratiſch geſinnt, ſo gern er in ſeinem geſellſchaftlichen Auftreten den „Kavalier“ merken ließ. Hielt er es doch trotz ſeiner Mittelloſigkeit für unſchicklich, von zwei vornehmen Damen in Weimar Honorar anzunehmen für den ihnen erteilten Klavierunterricht; er habe „großen Widerwillen gegen dieſen unadeligen Akt“. Aber in der Achtundvierziger-Bewegung ſtand er mit allen ſeinen Sympathien auf Seite des Volkes und mußte täglich ſchweigend, knirſchend anhören, wie ſeine hochkonſervativen Verwandten, bei denen er wohnte, jede freiheitliche Regung verdammten. Natürlich wurde da auch Richard Wagner wegen ſeiner Teilnahme an der Revolution heftig geſchmäht, er, den der junge Bülow ſchwärmeriſch verehrte. „Ich wollte dir etwas verſchweigen,“ ſchrieb er nach dem Dresdener Maiaufſtande an ſeine Mutter, „allein es iſt mir unmöglich, ich muß damit heraus: ich kann es in dieſem Hauſe nicht mehr aushalten, denn ich bin ein Menſch und keine Maſchine. Jede Stunde hier iſt eine Qual. Die deutlich ausgeſprochene Geringſchätzung, ja Verdächtigung in den letzten Tagen iſt nicht mehr zu ertragen. Ich wollte, ich wäre kein Menſch, ſondern ein dummes, unvernünftiges Tier, um nicht die Empfindungen zu fühlen, die

mich durchpeitſchen! Ich bitte dich flehentlich, ſchick' mich anderswo hin — trockenes Brot wäre mir lieber!" Sein Leipziger Exil dauerte nicht lange. Nach einem für Bülow ſehr wichtigen Ausflug nach Weimar, wo er Liszt kennen lernte, überſiedelte er 1849 nach Berlin, um an der dortigen Univerſität ſeine Studien fortzuſetzen und in Muſikzeitungen als enthuſiaſtiſcher Kämpfer für Richard Wagner aufzutreten. Dieſer war ſein Ideal in allem und jedem; er wehrt ſich heftig dagegen, daß man „die Heiligkeit Wagners" antaſte. Über dieſe „Heiligkeit" hatte Bülow in ſpäteren Jahren freilich recht ſchmerzliche Erfahrungen am eigenen Leib zu machen. In Berlin hört er zuerſt von der geplanten Aufführung des „Lohengrin" unter Liszts Leitung in Weimar. „Käme es zu ſtande, ſo müßte Weimar die Hauptſtadt der Welt werden!" Natürlich reiſt Bülow zu dieſer Aufführung nach Weimar, wo die muſikaliſchen Eindrücke, insbeſondere auch der tägliche Verkehr mit Liszt, den entſcheidenden Wendepunkt in ſeinem Leben vorbereiten.

Die Sehnſucht, ganz der Muſik zu leben, wächſt immer heftiger in ihm, im ſelben Maße die Unzufriedenheit mit dem „greulichen Berlin". Was die Gemütsverfaſſung des jungen Mannes vollends trüben mußte, war der offenkundig hervorgetretene Zwieſpalt zwiſchen ſeinen Eltern. Der Vater wie die Mutter, ſie beide waren in ihrer Art vortreffliche Menſchen, aber durchaus nicht harmoniſch zuſammengeſtimmt. Eduard v. Bülow ließ ſich von ſeiner Frau ſcheiden und heiratete eine Verwandte, Luiſe v. Bülow. Mit dieſer überſiedelte er in die Schweiz, wo er ein kleines Schloß, Ötlishauſen im Thurgau, angekauft hatte. Hanns

v. Bülows Mutter und sein Schwesterchen Isa blieben in Dresden zurück. Er selbst begab sich nach Ötlishausen zu Besuch bei seinem Vater und schien dort anfangs wohlauf und zufrieden. Eines Morgens aber war Hanns verschwunden. Er fehlte zum Frühstück, zu Tische, zum Abendessen. Alle Nachfragen blieben erfolglos. Der Vater äußerte sehr bald: Hanns ist gewiß zu Wagner nach Zürich gegangen. So war es auch. Er hatte in der nächsten Station, Rorschach, die Post genommen und sich nach Zürich gewendet. Andern Tags kam er zurück, sehr ergriffen und aufgeregt. Er fiel dem Vater zu Füßen und bat, ihn Musiker werden zu lassen. Der Vater gab nach, unter dem Vorbehalt, daß auch die Mutter einwillige. Die beiden Briefe Bülows an seine Mutter, worin er seinen Lebensplan auseinandersetzt und ihre Zustimmung erbittet, gehören zu den schönsten Zeugnissen für seine kindliche Liebe wie für die Reife seines Verstandes und Charakters. „Ich versprach dir," schreibt er der Mutter im September 1850, „Jurisprudenz zu studieren, und bin auch heute noch gesonnen, mein Versprechen zu halten. Aber verhehlen kann ich es dir nicht länger: es mangelt mir ebensowohl Talent als Lust und Liebe, um ein guter Rechtsgelehrter, ein Mann der Wissenschaft zu werden. Zum Staatsdienst ist es mir rein unmöglich, mich zu entschließen, ich passe zu wenig in dieses mir unbeschreiblich verhaßte Gebiet." Wenigstens ein „Probehalbjahr möge sie ihm bewilligen, um unter Wagners Leitung in Zürich sich zum praktischen Musiker auszubilden". Als die Mutter auf ihrer Weigerung verharrte, schrieb Bülow ihr einen zweiten, langen, rührend liebevollen Brief:

„Lange habe ich geſchwankt und gezaudert, dir zu ſchreiben, denn ich habe dir gegenüber ein böſes Gewiſſen; ich habe eine gewaltſame Verletzung aller kindlichen Pflichten gegen dich begangen und bin mir deſſen vollkommen bewußt, da nicht Leichtſinn mich bethört und keine Überſtürzung ſtattgefunden hat, denn ſonſt wäre ihr ja die Reue auf dem Fuße nachgefolgt, und ich wäre nicht mehr hier und unſer Verhältnis zu einander nicht gebrochen oder geſtört. Ich bereue jedoch die That, die vom Standpunkte meiner heiligen Pflichten gegen dich verwerflich zu nennen iſt, nicht und fürchte nun, dein gerechter Zorn habe über die Mutterliebe den Sieg davongetragen; ich fürchte — und Thränen ſtehen mir bei dieſer ſchmerzlichſten aller Beſorgniſſe in den Augen — du könnteſt von deinem Sohne, der ſich von ſeiner Mutter ſelbſt getrennt, nichts mehr wiſſen wollen; du erkenneſt ihn nicht mehr als ſolchen an; du werdeſt vielleicht auch jedes von ihm gekommene Schreiben ungeleſen vernichten. Ich gab mich keiner milden Täuſchung hin; ich machte es mir klar, daß das alles natürlich ſein würde, daß ich allein die Schuld trage und es nicht anders verdient habe. Und dennoch konnte ich mich nicht darein ergeben, konnte es nicht faſſen, und die Furcht, die traurige, unſelige Gewißheit zu erlangen, daß dem ſo ſei, hielt mich vom Schreiben ab. Beſteht nun auch heute dieſelbe Furcht noch in vollem Maße, ſo läßt es mir doch keine Ruhe und drängt mich, den Verſuch zu machen, dich zu fragen, ob es wirklich wahr ſei, daß ich unſer Verhältnis unwiderruflich aufgelöſt, daß ich mir die Mutterliebe durch meine That rebelliſchen Ungehorſams auf immer verſcherzt habe. Ich vermag nicht

zu glauben, daß es wirklich so sein könne, daß deine unbesiegbare Antipathie gegen den Mann, den ich so hoch verehre und der durch die warme, herzliche Teilnahme, durch die väterliche Fürsorge für mich sich die größten Ansprüche auf meine Liebe und Dankbarkeit erworben hat, so allmächtig sein könnte, dir den Sohn ganz aus dem Herzen zu reißen. . . . Es ist meine Bestimmung, die entschieden sich an den Tag legende Tendenz meiner Kräfte und Anlagen, Wagner nachzustreben, ohne sklavische, kindische Nachahmung. Ich sage jetzt: besser selbst ein mittelmäßiger Musiker als ein guter sogenannt tüchtiger Jurist. Wagner glaubt, ich werde ein guter Musiker, ein bedeutender Künstler: es ist an mir, sein Vertrauen im Laufe der Zeit zu rechtfertigen. Diesen Winter absolviere ich hoffentlich mein Brotstudium, ich werde ein guter, routinierter Dirigent, wozu ich — nach Wagners Worten — die entschiedenste Anlage durch meine Feinheit des musikalischen Ohres, durch die Leichtigkeit meiner Auffassungsgabe, meiner schnellen Übersicht, meines fertigen Klavierspiels besitze. Als Dirigent werde ich dann überall mein Brot verdienen können und in den Stand gesetzt sein, ohne Nahrungssorgen zu produzieren."

Sowohl R. Wagner wie Liszt suchten in hochinteressanten, ausführlichen Briefen (welche dem ersten Bande beigedruckt sind) Bülows Eltern zu überzeugen, wie unrecht sie thäten, wenn sie ihren so genial angelegten Sohn seiner natürlichen Bestimmung, der Musik, entziehen wollten. R. Wagner erklärt der Mutter Bülows unumwunden, daß er ihren Wunsch, Hanns möchte seine juridischen Studien fortsetzen, für verderblich halte. „Verderblich für die fernere

Entwickelung des Charakters und der Thätigkeit Ihres Sohnes, verderblich für die Erhaltung eines gedeihlichen, ungestört liebevollen Verhältnisses zwischen Mutter und Sohn. . . . Geben Sie willig, gern und schnell dazu Ihre Zustimmung, daß Ihr Sohn nicht einen Augenblick mehr im Zwange gegen seine wohlbegründete und geprüfte Neigung lebe!" Die Mutter Bülows blieb ungerührt; der Vater gab endlich nach, als Hanns durch Wagners Vermittlung eine Art zweiter Kapellmeisterstelle in Zürich erhielt. Diese Herrlichkeit währte freilich nur zwei Monate. Nach einem scharfen Wortwechsel Bülows mit dem Gatten der Züricher Primadonna erklärte diese, unter der Leitung Bülows nicht mehr auftreten zu wollen. Die Sängerin war dem Direktor unersetzlich, und so mußte der junge Kapellmeister das Feld räumen. Mit beiden Händen ergriff er die ihm angebotene Kapellmeisterstelle an dem kleinen Theater in St. Gallen. Was hatte er da alles zu leisten und zu erdulden! Das kleine, ungeübte Orchester bestand aus lauter Dilettanten, die sehr schlecht spielten, aber sehr höflich behandelt sein wollten. Nach der ersten Probe kommt Bülow „fast" zu der Überzeugung, daß mit diesen Leuten absolut nichts anzufangen sei: „es ging nicht einmal infam, es ging gar nicht". Seine Briefe erzählen höchst ergötzliche Details aus seiner Kapellmeisterei in St. Gallen. Jedenfalls hat er dort durch die unbarmherzige Praxis viel gelernt; er wird früh ein eminenter Dirigent. Bei dem Studium des „Freischütz" gelangt Bülow zu der fortan von ihm festgehaltenen Einsicht und Methode: die Partitur gründlich durchstudieren heißt sie auswendig lernen. „Erst wenn man es mit einer Oper

ſo weit gebracht hat, das heißt mit einer guten Oper, wo jede Note, jede Nuance, jedes Inſtrument ſeine beſondere Beſtimmung und Bedeutung hat, glaube ich, iſt man im ſtande, ſie gut einzuſtudieren und zu dirigieren, was nur geſchehen kann, wenn man nicht nötig hat, in die Partitur hineinzublicken."

Aus dieſem qualvoll beengenden Wirkungskreis erlöſt ihn Liszt, der, im Einverſtändniſſe mit Bülows Eltern, ihn in Weimar bei ſich aufnimmt und perſönlich ſeine weiteren Muſikſtudien leitet. Die Weimarer Periode (1851 bis 1853) wurde für Bülows Ausbildung zum Klaviervirtuoſen der wichtigſte Abſchnitt ſeines Lebens. Liszt erwies ſich ihm da als genialer Führer und als väterlicher Freund. In Liszts Wohnung auf der Altenburg fühlte ſich Bülow bald heimiſch, gewann auch die ſpezielle Zuneigung von Liszts Freundin, der Fürſtin Wittgenſtein. Es iſt eine feine Bemerkung von V. Widmann, daß man alle dieſe Perſonalien mit verdoppelter Teilnahme lieſt, weil man ſich vergegenwärtigt, welche inneren Bande dieſe genialen Menſchen ſpäter noch enger verknüpfen ſollten und welche ſchickſalsvollen Beziehungen dieſe Verhältniſſe dann durch Wagner erhielten. Der Leſer genießt hier einmal das Vergnügen einer allwiſſenden Vorſehung, welche die gegenwärtigen Beziehungen der handelnden Perſonen zugleich mit der Kenntnis ihrer ihnen ſelbſt noch verborgenen zukünftigen Schickſale überblickt. Die Briefe aus Weimar ſind ganz beſonders charakteriſtiſch für Bülow, den ehrlichen, hochbegabten, aber rückſichtsloſen und nicht ſelten anmaßenden jungen Mann. Er lebte nach ſeiner Deviſe „honnête et exalté". Seine Mutter berichtet nach

einem Beſuche in Weimar über ihn: „Hanns iſt ſehr fleißig, aber in beſtändiger Aufregung; er würde ſehr viel leiſten, aber leider widmet er ſeine meiſte Zeit der Verherrlichung Wagners; er iſt fanatiſiert und opfert ſich gänzlich auf, ſetzt ſich und alle ſeine Zwecke hintan deshalb.“ Die Exaltation für Wagner macht ihn auch (ganz verſchieden von Liszt) ungerecht gegen jede andere Richtung. Daß Aubers „Fra Diavolo“ in Deutſchland noch gern gehört werde, findet er lächerlich, da doch dieſe Oper in Frankreich ſelbſt längſt beſeitigt ſei. Aber „Fra Diavolo“ iſt heute noch ein Lieblingsſtück im Repertoire der Opéra Comique. Er verflucht „die wahrhaft unermeßlich verderblichen Wirkungen, welche der franzöſiſche und italieniſche Schund ſeit der Juli-Revolution auf allen deutſchen Bühnen ausgeübt hat“. Als er in einem Orcheſterſtücke ſeines Freundes Raff die Pauken ſchlägt, ärgert es ihn nachträglich, weil er erfährt, Meyerbeer habe einmal Cherubini denſelben Dienſt erwieſen. Gegen Henriette Sonntag ſchreibt er einen fulminanten Artikel, „der ſich gewaſchen hat“; hauptſächlich wegen ihrer „ſchäbigen Wahl“ (Regimentstochter, Martha) und wegen der Verwerflichkeit des Koloraturgeſanges überhaupt. Dieſe „von Frechheit platzende“ Recenſion über eine der berühmteſten Künſtlerinnen „machte Skandal“, wie Bülow ſelbſt nicht ohne Befriedigung vorausſagte. „Meine Unpopularität iſt hier grenzenlos,“ ſchreibt er aus Weimar im Mai 1852 an ſeine Mutter; „ich freue mich höchlichſt darüber, da ſie eine Filial-Unpopularität der Lisztſchen iſt und das qu'ils me haïssent, pourvu qu'ils me craignent hier anwendbar iſt.“

Nachdem Bülow in Weimar (in Joachims Quartett-

Soiree), dann bei dem Muſikfeſte zu Ballenſtedt als Klavierſpieler großen Beifall geerntet, entwirft er mit Liszt den Plan zur Kunſtreiſe. Das Ziel derſelben iſt Wien. „Meine eigentliche Abſicht in Wien," ſchreibt er dem Vater, „beſteht darin, ſo viel Geld als möglich zu machen, denn eine ruhige Unabhängigkeit iſt mir vor allem für ein Künſtlerleben und Wirken, wie ich es mir wünſche, vollkommen unentbehrlich." Welch bittere Enttäuſchung harrte ſeiner! Gegen Ende der Saiſon kommt Bülow nach Wien und giebt am 15. und 19. März zwei Konzerte. „Mein erſtes Konzert brachte neben der Ausgabe von 133 fl. 19 kr. die Einnahme von 28 fl. Ich hatte alſo 105 fl. darauf zu zahlen! Mit dieſer Unſumme hatte ich das Recht erkauft, meinen Namen in mehr als einem Dutzend Blättern auf das unſinnigſte heruntergeriſſen zu ſehen . . ." ſchreibt Bülow an ſeine Mutter. Liszts Empfehlungen hatten ihm nichts genützt, Namen und Bekanntſchaften beſaß er noch nicht . . . dafür befand er ſich trotz Liszts Generoſität — dieſer hatte ihm 200 fl. vorgeſtreckt — ſchon nach ein paar Tagen ſeiner Anweſenheit in ſchweren Geldkalamitäten. Er ſieht ſich von lauter Feinden umringt, „cyniſch" und „wieneriſch" dünkt ihm dasſelbe, das Wiener Klima „ruinierend", er findet, daß in dieſer Stadt „die Commodité des Alters iſt" . . . kurz, in Wien iſt alles ſchlecht, abſcheulich, miſerabel. Die Worte: „. . . ich hätte am liebſten während des Spieles abbrechen, einige Stühle dem Publikum ins Geſicht ſchleudern mögen," zeichnen ſo ziemlich ſeine Stimmung.

In Oedenburg, Preßburg und Budapeſt erringt er ehrenvollen Beifall, aber ſo wenig Geld, daß er auf Unter-

ſtützung von Hauſe angewieſen bleibt. Den Glauben an ſeinen Beruf vermag aber all das Mißgeſchick nicht zu erſchüttern. Er ſchreibt an die Mutter: „Ich mache mir einerſeits Vorwürfe und Gewiſſensbiſſe, daß ich dir ſo viel wirklich teures Geld koſte, während andererſeits das Bewußtſein meines — ich darf es nach den bitteren Erfahrungen, nach den tiefen Entmutigungen wohl ſagen — außergewöhnlichen Talents mich wieder Mut faſſen läßt und mir die Hoffnungen giebt, doch einmal zur Geltung und zu Geld zu kommen.“ In Berlin und Hamburg ſpielt Bülow mit großem künſtleriſchen Erfolg; aber der klingende Lohn will ſich auch da noch nicht einſtellen. Kein Wunder, wenn ſeine Briefe aus dieſer Zeit ein gereiztes und verbittertes Gemüt offenbaren. Auf einer dieſer Kunſtreiſen lernt er Brahms kennen, deſſen Erſcheinen er anfangs unter dem Eindrucke der bekannten Prophezeiung Schumanns mißtrauiſch beobachtet hatte. Jetzt ſchreibt er (aus Hannover, 6. Januar 1854) an die Mutter:

„Den Robert Schumannſchen jungen Propheten Brahms habe ich ziemlich genau kennen gelernt; er iſt ſeit zwei Tagen hier und immer mit uns. Eine ſehr liebenswürdige, candide Natur und in ſeinem Talent wirklich etwas Gottesgnadentum im guten Sinne!“

Und wieder einen Monat ſpäter meldet er der Mutter aus Hamburg (28. Februar 1854), daß er im morgigen Konzert „einen Satz aus der Sonate von Brahms“ ſpielen werde. Das iſt, den Briefen nach, der Anfang der Beziehungen Bülows zu dem „dritten B“, das in jenem ſpäteren Ausſpruche Bülows: „Mit den drei B's gedenke

ich an meinem Lebensabend auszukommen" — neben Bach und Beethoven gemeint ist.

Eine entscheidende Besserung in Bülows Verhältnissen trat erst ein, als er an das Sternsche Konservatorium in Berlin als erster Klavierlehrer berufen wurde. Von da aus verbreitete sich immer weiter und nachhaltiger sein Ruhm. Auch seine Mutter, mit welcher er in Berlin nach langjähriger Trennung wieder zusammenleben konnte, hatte nun ihr früheres Widerstreben überwunden und wurde eine überzeugte, rückhaltlose Bewundererin ihres geliebten Sohnes.

„Hanns hat vollendet gespielt," schreibt sie im Jahre 1855, „ganz unirdisch schwebt der Ton in der Luft, und seine Auffassung und Ausführung giebt ein Drama. Mit Blick und Ton weiß er das Publikum zu bannen, daß es nicht zu atmen wagt. . . . In dieser Herrschaft, die er über die Hörer ausübt, liegt für ihn der Reiz des öffentlichen Spielens. . . . Es ist in der That ein eminentes Talent! Etwas Dämonisches! Möge ihm endlich Anerkennung und die Stellung werden, die ihm gebührt!"

Mit diesen Worten von Bülows Mutter schließt der zweite Band der uns vorliegenden Briefsammlung. In diesen beiden Bänden finden wir die markantesten Eigentümlichkeiten der Bülowschen Individualität stark und unverkennbar ausgeprägt. „Ein in tiefem Wahrheits- und Gerechtigkeitsdrang begründetes leidenschaftliches Verlangen, jeder bedeutenden Künstlererscheinung zu ihrem vollen Recht zu verhelfen, und zwar lange bevor sich eine ihr günstige Strömung in der Öffentlichkeit bemerkbar macht, und im Zusammenhange damit die rücksichtslose Bekämpfung von allem, das sich, bewußt oder unbewußt, diesem Recht ent-

gegenſetzt; der perſönliche Mut, in ſolchem Kampfe keine Schwierigkeit zu kennen, keinen Ausdruck und keinen daraus etwa für ihn zu reſultierenden Nachteil zu ſcheuen" — ſo bezeichnet Frau Marie v. Bülow die glänzende und ſympathiſche Perſönlichkeit ihres Gatten.

Meine Bedenken gegen die enorme Ausdehnung und Überfülle der zwei erſten Bände ſteigern ſich noch mit dem dritten Band.*) Derſelbe enthält 240 Briefe Bülows, bloß aus den Jahren 1855 bis 1864. Und man darf annehmen, daß deren noch drei- bis viermal ſo viel nachfolgen werden. Der Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe füllt nur zwei mäßige Bände. Dagegen drei dicke Bände, die nur Briefe von Bülow und erſt die eine Hälfte ſeines Lebens enthalten! Gewiß wäre dem Andenken Bülows und ſeinem anſehnlichen Leſerkreis beſſer gedient geweſen mit einer geſchickten Auswahl. Vielleicht weniger amüſant, aber inhaltreicher und für Bülows Künſtlerlaufbahn wichtiger als die beiden früheren Bände erſcheint uns der dritte. Er unterrichtet uns über Bülows Stellung als Profeſſor am Berliner Konſervatorium, eine Zeit der Entbehrungen und Kämpfe, dabei des unermüdlichſten Fleißes. „Eine unproduktive Lektionsmaſchine" nennt er ſich ſelbſt und verwünſcht in hundert Variationen ſeinen Aufenthalt in Philiſtropolis, wie er Berlin betitelt. In dieſem Dunkel tröſten ihn zwei Sterne, zu denen er anbetend aufblickt: Richard Wagner, „den man wie einen Gott verehren muß", und Liszt, „der ganz vollkommene Menſch." Seine beſte Erholung findet Bülow in einigen Kunſtreiſen. Stolz

*) „H. v. Bülow's Briefe" 3. Band. 1898. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

machen ihn 1860 seine Erfolge in Wien, wo er sieben Jahre zuvor nur geringe Teilnahme gefunden. „Sieg! Sieg! Vollständige Revanche für 1853!“ berichtet er freudig seiner Mutter. Immer thätig als Agitator für Liszt und Wagner, ist Bülow die Seele der ganzen musikalischen Oppositionspartei, ihr schärfstes Schwert in Angriff und Abwehr. „Apage Enthusiasmus; Fanatismus heißt jetzt die Parole!“ ermahnt er Bronsart. Und später: „Was wir brauchen, ist ein musikalischer Despotismus, eine furchtbare Autorität, welche die Gemeinheit der Individuen nicht aufkommen läßt.“ Als der Musikkritiker Gustav Engel, einer der gründlichsten und vornehmsten seines Faches, ein abfälliges, aber durchaus sachliches Urteil über Liszts H-moll-Sonate drucken ließ, schrieb ihm Bülow einen impertinenten Brief, der mit einer ziemlich unverblümten Herausforderung schloß. Statt jeder Antwort veröffentlichte Engel den Brief in seiner Zeitung und durfte über das Urteil der Leser beruhigt sein. Bülows Briefe im dritten Band strotzen von heftigen Ausfällen gegen alle musikalisch Andersdenkenden; leidenschaftliche Gereiztheit wechselt mit lustigen Wortwitzen, in denen Bülow ein unerschöpflicher Virtuose war. Moscheles' bekanntes Duo „Hommage à Händel“ nennt er „Fromage à Händel“; aus Mendelssohns Variations sérieuses werden „ennyeuses“, aus Ferdinand „Pferdinand“ Hiller, aus Chef „Schöps“ d'orchestre u. s. w. Unermüdlich arbeiten seine Kalauer auch gegen Mendelssohn, den er bald „Mendelsbruders Neffe“, bald „Mendelsvaters Enkel“ tituliert. Mit Interesse durchblättern wir die Briefe, in welchen Bülow mit wunderlicher Selbstironisierung seine

Vermählung mit Coſima Liszt den Freunden anzeigt. Im Sommer 1862 trifft das junge Ehepaar in Biebrich mit Richard Wagner zuſammen, der auch den erholungsbedürftigen Bülow ſofort unter ſeine Botmäßigkeit zwingt. „Du haſt keine Ahnung davon," ſchreibt dieſer an Pohl, „wie viel ich hier in Sachen Wagners zu thun habe. . . . . Eben habe ich eine Kopie der ‚Meiſterſinger' zu ſtande gebracht, 145 Quartſeiten; habe fünf Tage zu acht Schreibſtunden daran in gräßlichſter Hitze die Finger geſteift. . . . . Meine Stimmung muß dir unerklärlich ſein, vielleicht gar erkünſtelt erſcheinen. Du weißt eben nicht, was alles um mich und in mir vorgegangen iſt. Ich habe mich ſelbſt, meine Individualität durch ſtete Hingabe an ſo und ſo viele Perſonen verloren — der redliche Finder wird gebeten u. ſ. w." Der Leſer gewahrt ſchon hier die Schatten kommender Ereigniſſe. Als im nächſten Frühjahr Raff anfragt, ob Bülow nicht wieder am Rhein Erholung ſuchen werde, empfindet dieſer die Frage als Ironie, ja als bitteren Hohn. „So ſklaviſch ich mich unterthan fühle allen den Werken, die mir hoch und heilig ſtehen: einen gewiſſen Freiheitsdrang in Bezug auf meine Perſon habe ich noch nicht unterdrücken können. Wo ich dem werde zu ſeinem Rechte verhelfen können, dahin wandre ich, wenn ich wandre — alſo nicht in die Nähe eines Mock-Olymp. Deutlicher kann ich mich nicht ausdrücken." Aber der Sommer 1864 führt ihn wieder an die Seite des Olympiers. Wagner, von dem jungen König Ludwig nach Bayern berufen, hatte von dieſem Bülows Anſtellung als „Vorſpieler" mit dem Gehalt von 2000 fl. erwirkt. Im Juli verweilten Bülow

und seine Frau bei Wagner in dessen Villa am Starnberger See; im November übersiedelten sie von Berlin nach München. Mit diesem folgereichen Wendepunkt in Bülows Leben schließt der dritte Band unserer Briefsammlung. Wir haben allen Grund, uns auf die folgenden Bände zu freuen, besonders wenn sie nicht so viele geheimnisvolle Gedankenstriche und schweigsame Punktreihen aufweisen wie der dritte.

Bülows Briefen steht ergänzend und erklärend eine Auswahl seiner Schriften zur Seite, deren Sammlung und Herausgabe wir gleichfalls Frau Marie v. Bülow verdanken.*) Viele dieser Kritiken über verschollene Kompositionen und längst vergessene Konzerte entbehren heute des Reizes der Aktualität; aber Bülows Feuergeist belebt sie alle. Die Sammluug schließt mit der berühmten Rede über Beethovens Heroische Symphonie. „Wir widmen sie," ruft Bülow, „dem Bruder Beethovens, dem Beethoven der deutschen Politik, dem Fürsten Bismarck!"

Dieser einfache Widmungshandstreich Bülows hat aber einem jüngeren musikalischen Bismarckverehrer offenbar nicht genügt, ihn vielmehr angespornt, das Walten Bismarcks in der 1803 komponierten Heldensymphonie bis ins Einzelne nachzuweisen. Es ist dies Herr Moriz Wirth, den Alexander Moszkowski in einem witzigen Feuilleton schlechtweg „den Hellsichtigen" nennt, offenbar weil er Dinge sieht, wo und wie kein anderer Sterblicher sie wahrnimmt. Überdies fand M. Wirth in Wagners Musikdramen absolut nichts mehr zu erläutern; er hatte in zahl-

*) H. v. Bülow. Ausgewählte Schriften (1850—1892). Leipzig, 1896, bei Breitkopf & Härtel.

reichen Vorleſungen jede Wagnerſche Dichtung bereits bis auf das letzte Wort durchleuchtet, Wagners Helden und Heldinnen alle längſt bis aufs Hemd ausgelegt.*) Da gab es für ihn kein Problem mehr, und ſo wendete ſich der Hellſichtige zu Beethoven und überraſchte die Welt mit ſeiner bei Wild in Leipzig veröffentlichten Abhandlung: „Bismarck, ſymphoniſche Dichtung von Beethoven.“ Darin erklärt er: „Ich ſpreche es hiemit aus, der zweite Satz der Bonaparte-Symphonie iſt Beethovens Bismarck-Muſik.“ Um das zu beweiſen, zitiert er mehrere Stellen aus Buſchs bekanntem Buche „Graf Bismarck und ſeine Leute“ und ſchließt: „Buſchs Worte gehen genau auf dasſelbe, was uns Beethoven durch ſeine Muſik ohne jede Hülle ſehen läßt.“ Weshalb hat aber Beethoven dieſen Satz Marcia funebre betitelt? Unſer Forſcher findet die Löſung wieder in Buſch: Als nämlich der Vertrag über

*) Als Beiſpiel zitieren wir das Programm, welches Moriz Wirth ſeiner fünften Vorleſung über den Grundgedanken der „Ring“-dichtung Wagners zu Grunde gelegt hat: Der einheitliche Urzuſtand der Kräfte. Die Urſchuld. Individuationen: Wotan und Fricka, die übrigen Götter und die anderen nichtmenſchlichen Perſonen. Erda und die Nornen. Verſtand und Wille. Teilung des Willens in Gutes und Böſes; Trennung des Verſtandes vom Willen. Übergang vom Hylozoismus zum Mechanismus. Fortſetzung der Urſchuld als Zufall durch das Drama. Die Verſuche des Verſtandes, den Widerſtreit des Willens zu bändigen. Der Vertragsſpeer. Der Wanderer; Brünnhilde und Siegfried. Erklärung des Mangels in Siegfrieds Sterbeſcene. Die Erlöſung. Die Unzulänglichkeit im Weſen des Böſen: Alberich, Mime, Gunther, Hagen; der lebendige Arm des toten Siegfried. Die wachſende Läuterung im Weſen des Guten: Wotan, Siegmund, Siegfried. Die Erlöſerinnen Fricka, Sieglinde, Brünnhilde. Die jungen Götter und die neue Erde des Mythus in der Schlußſcene des Siegfried: Widerlegung des Optimismus. Die wirkliche Erlöſung durch das Weltindividuum Wotan: Nirwana.

Errichtung des deutschen Reiches mit Bayern abgeschlossen war, habe Bismarck eine leise Rührung gezeigt, sei nachdenklich und dann besorgt gewesen, was die Zeitungen zu den Bedingungen sagen würden. Diese von Busch erzählte Thatsache, erklärt der Hellsichtige, „könnte fast wörtlich als Textunterlage für den Schlußsatz des Tonstückes dienen". Es mußte Herrn Wirth sehr befremdet haben, daß Richard Wagner, sonst sein Abgott und Orakel, in seiner bekannten Erläuterung der Eroica mit keiner Silbe auf den Reichskanzler hinweist. Er durchschneidet aber alle Bedenken mit dem vernichtenden Ausspruche, „es erscheine nach alledem die Frage gerechtfertigt, wie weit Wagner Beethoven überhaupt verstanden habe". Nun, wenn selbst Wagner Beethoven nicht verstanden hat, dann Gnade Gott allen anderen!

Richard Wagner und Wendelin Weißheimer.

In einem eben erschienenen Buche von vierhundert Seiten erzählt uns der Komponist und Musikdirektor Wendelin Weißheimer seine Erlebnisse mit Richard Wagner.*) Man kennt den Verfasser als einen der werkthätigsten Anhänger und Bewunderer des Meisters von Bayreuth. Trotzdem wird sein ungemein interessantes Buch die Wagnerianer

*) „Erlebnisse mit R. Wagner, Liszt und vielen anderen Zeitgenossen nebst deren Briefen." Mit Facsimiles von Briefen Wagners, Liszts und Bülows. Von W. Weißheimer. (Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart. 1898. Zweite Auflage.)

verdrießen, weil es Thatsachen enthält, die wieder einmal ein unerfreuliches Licht auf Wagners Charakter werfen. Warum, so fragen wir, hat der Verleger das Buch nicht einstampfen lassen, wie Breitkopf & Härtel Ferdinand Prägers „Wagner, wie ich ihn kannte"? Das war ja die einfachste, handlichste Methode, einen Bericht aus der Welt zu schaffen, der Ungünstiges, angeblich Irriges über Wagner enthielt. Die litterarisch korrekteste, nobelste Art der Widerlegung ist das freilich kaum. Nicht einmal die vorteilhafteste. Das Wagner-Syndikat mit Mr. Chamberlain an der Spitze hätte doch besser gethan, alle Unrichtigkeiten in Prägers Buch standhaft zu widerlegen und das Endurteil dem Publikum zu überlassen. Warum ein Buch mit der Stampfmühle vernichten, wenn man es mit der Feder vermochte? Unwillkürlich denken wir an Heines Klage: „Schließlich stopft man mir den Mund mit einer Hand voll Erde — Aber ist das eine Antwort?"

Herr Weißheimer war als Student in Darmstadt durch die Aufführungen von Tannhäuser und Lohengrin „in ein völliges Wagner-Delirium geraten". Nur schwer erlangte er die Zustimmung seiner Eltern, sich ganz der Musik widmen zu dürfen. Nach absolvierten Studien am Leipziger Konservatorium reiste er im Sommer 1858 mit einer Empfehlung Schindelmeissers zu Wagner nach Zürich. Zum letztenmal hat er Wagner im Juni 1868 in München in der Königsloge des Hoftheaters gesehen. Den Inhalt dieser zehn Jahre bildete für Weißheimer die unermüdlichste, fast ausschließliche Thätigkeit im Interesse Wagners. Wir wollen hier in Kürze und möglichst wortgetreu das Wichtigste aus Weißheimers Erlebnissen mit Wagner nacherzählen.

Zunächſt beginnt Weißheimer ſeine Thätigkeit mit einer Reihe von Aufſätzen über „Triſtan und Iſolde“ für Brendels Muſikzeitſchrift. Dann hilft er dem von Paris nach Deutſchland zurückgekehrten Wagner bei deſſen Überſiedlung von Mainz nach Biebrich. Das war keine Kleinigkeit, denn eine ganze Wagenburg kam angefahren mit Wagners Kiſten und Koffern. Nicht die Hälfte davon fand Raum in Wagners aus drei Zimmern beſtehender Wohnung. Im ganzen Hauſe war kein Platz, und ſo brachte denn Weißheimer mit Hilfe des Wirtes die Kiſten in einem benachbarten geräumigen Kelterhaus unter. Wagner ließ von einem Tapezierer die Fenſter ſeiner Wohnung mit Vorhängen und die Thüren mit Portièren verſehen, ſchlüpfte in einen ſeiner berühmten Samtſchlafröcke, ſetzte ein dazu paſſendes Barett auf und begann an den „Meiſterſingern“ zu arbeiten. Mitten in dieſer erregten Produktionszeit wurde er durch den Beſuch ſeiner Frau überraſcht. Die gute Minna wollte ihm eine Freude machen und kam unvermutet aus Dresden an, wo er ſeit einiger Zeit ſie bei Tichatſcheks untergebracht hatte. Wagner verhehlte nicht, wie ungelegen dieſer gutgemeinte Überfall ihm komme. Was bei der großen Verſchiedenartigkeit beider Ehehälften vorauszuſehen war: ſchon nach Verlauf einer Woche reiſte Frau Minna wieder zurück nach Dresden, um ſich nie wieder ſehen zu laſſen. In Mainz beſorgt Weißheimer alle erdenklichen Kommiſſionen für Wagner, der in zahlreichen Briefchen ihn ſtets mit Liebſter Wendelin, Liebſter Freund, anredet. Weißheimer arbeitet für Wagner einen vierhändigen Klavierauszug des „Meiſterſinger“-Vorſpiels aus, begleitet bei dem Beſuch des Sängers Schnorr die

Triſtan-Scene aus der Partitur und was es ſonſt noch gab an muſikaliſchen Freundſchaftsdienſten. Aber dieſe waren noch die geringſten. Wagner befand ſich fortwährend in Geldverlegenheit, was ihn freilich nicht hinderte, Champagner aufzutiſchen, dem Kutſcher für eine Spazierfahrt einen Louisdor zu geben u. ſ. w. Als Wagner nach Karlsruhe reiſte, um dort dem Großherzog die Meiſterſinger-Dichtung vorzuleſen, ſchüttet ihm Weißheimer beim Einſteigen vorſichtshalber den ganzen Inhalt ſeines Portemonnaies in den Hut. Der Verleger Schott war des ewigen Vorauszahlens müde geworden, und Wagner ſaß bald auf dem Trockenen. Weißheimer, der ihm wiederholt mit kleineren Beträgen ausgeholfen, ſollte es nun mit einer größeren Summe. „Wagner wünſcht eine Generalanleihe von 5000 fl.“ „Zunächſt, lieber Freund,“ ſchreibt er an Weißheimer, „bedarf ich auf das Dringendſte 1500 fl. Sehen Sie, was Sie über Ihren lieben Vater vermögen! Strengen Sie das Außerſte an!“ Weißheimer reiſt eiligſt nach Oſthofen zu ſeinem Vater, dann nach Worms zu ſeinem Onkel; beide können diesmal nicht aushelfen. Endlich erhält er zum Glück das Gewünſchte von dem Bankier Bamberger und eilt nach Mainz zurück, wo bereits Wagner ungeduldig im Café Paris ſeiner harrt. Bei Empfang des Geldes fällt er ſeinem jungen Freunde weinend um den Hals. Zunächſt mußte Wagner ſeine Wohnung in Biebrich bezahlen, denn *ohne* Zahlung durfte er in dieſelbe nicht wieder hinein. Aber jede Summe zerrann in Wagners Händen. Kaum acht Tage ſpäter bringt er in Weißheimer, ihm um Himmelswillen noch etwa 300 fl. vorzuſtrecken; auch *Bülow* ſoll ein paar hundert Gulden auftreiben.

Weißheimer reiſte nach Wiesbaden zu wohlhabenden Freunden (Wilhelmy und Roſenträger), welche geneigt ſchienen, Wagner zu helfen, falls er nicht zu hohe Anforderungen ſtellen würde. „Einmal in Wiesbaden," berichtet Weißheimer, „wollte ich es nicht verſäumen, alles aufzubieten und auf gut Glück für Wagner ſogar auf den — Bettel zu gehen." So ſchwer es ihm wurde, Weißheimer ſprach in der Nähe des Kurhauſes allerhand diſtinguiert ausſehende Perſönlichkeiten zu Gunſten Wagners an — holte ſich aber lauter Körbe. Hierauf faßt er die Idee zu einer National-Subſkription für Wagner und korreſpondiert darüber eifrig mit Bülow. Dieſer verhehlt ſich nicht die vielen Bedenklichkeiten der Sache, ſieht aber doch keinen anderen Ausweg und verſpricht ſeine Mitwirkung. Inzwiſchen hilft Weißheimer immer wieder aus. „Sie ſind wahrlich der Einzige," ſchreibt ihm Wagner, „der ſich noch um mich bekümmert! Selbſt Hanns (Bülow) ſcheint's aufgegeben zu haben." Letzterer hatte ihn keineswegs aufgegeben, ſtand aber den unaufhörlichen Geldforderungen Wagners ratlos gegenüber und nennt es unglaublich, was Wagner in vierzehn Tagen an Geld konſumieren kann! „Haben Sie denn keine Idee," fragt Bülow, „wo er das Geld, das er ſich immer im Notfalle zu verſchaffen weiß, ſo ſchnell hinbringt?" Weißheimer geſteht, es nicht zu begreifen. Heute ſei Wagner im Beſitze von mehreren hundert Gulden, und im Handumdrehen ſeien ſie fort. Seine Kunſt im Geldausgeben ſei rätſelhaft. „Und mir iſt rätſelhaft," fährt Bülow fort, „daß er ſich allemal das Nötigſte wieder zu verſchaffen weiß. Am Ende iſt er ein noch größeres Finanzgenie, als er Dichter- und Muſikgenie iſt." Zunächſt erprobt ſich das

Finanzgenie allerdings wieder an Weißheimer. „Machen Sie Ihre Sachen gut," ſchreibt ihm Wagner, „erleichtern Sie mein Herz und beſchweren Sie meinen Beutel!" Durch Weißheimer, der ſeinen Vater neuerdings für Wagner anpumpt, erhält er ſchnell hundert Thaler, mit denen er nach Leipzig abreiſt, zur Veranſtaltung eines Konzertes anfangs November 1862.

Nun folgt als intereſſante Epiſode Wagners Beſuch in Wien. Hier gilt es, die Aufführung von „Triſtan und Iſolde" und gleichzeitig ein paar Orcheſter-Konzerte im Theater an der Wien vorzubereiten. Wagner braucht Geld und immer wieder Geld! Aus dem Hotel „Kaiſerin Eliſabeth" ſchreibt er an Weißheimer, der in Leipzig die Kopiaturen für ihn beſorgt: „Geld kann ich bis dahin nicht zur Bezahlung der Kopiſten ſchicken. Sehen Sie doch um des Himmels willen, wie Sie das machen!" Wendelins Vater muß abermals Geld ſchaffen, und der Sohn reiſt Ende Dezember 1862 ſelbſt nach Wien, um Wagner von früh bis abends behilflich zu ſein. Er ſtudiert täglich mit Ander die Partie des Triſtan und zugleich heimlich mit Walter; denn Anders ſchwankende Geſundheit machte eine Doppelbeſetzung notwendig, von welcher er aber nichts erfahren dürfe. Auch mit Hrabanek ſtudiert er den Kurvenal und ſoll Beck in den König Marke einweihen. Beck ahnt aber, daß aus der „Triſtan"-Aufführung nichts würde, und iſt nie zu Hauſe oder läßt ſich verleugnen. Die beiden Konzerte Wagners erregten unbeſchreiblichen Jubel und brachten ihm eine Einnahme von 3000 Gulden. Außerdem ſchickte ihm die Kaiſerin auf Veranlaſſung Dr. Standhartners 1000 Gulden. Und

immer jammert er noch: „Ich armer, geplagter Mann!“ Da Anders Erkrankung den „Triſtan“ ins Unbeſtimmte hinausſchob, reiſte Wagner nach Petersburg, wo ſeine Aufführungen von glänzendſtem künſtleriſchen und pekuniären Erfolg gekrönt waren. Auch Wagners Konzerte in Prag und in Peſt (er ſelbſt rühmt ihren „unglaublichen Erfolg“) hatten große Summen eingebracht. „Aber eine Summe, mit welcher jeder andere einige Jahre ſorgenfrei leben und ſchaffen konnte, ward von Wagner in wenigen Wochen verbraucht.“ Von Petersburg wendet ſich Wagner wieder nach Wien oder genauer: nach Penzing. Dort mietet er die leerſtehende Villa des Barons Rochow und läßt ſie vollſtändig neu einrichten. Inzwiſchen iſt der treue Wendelin unausgeſetzt für ihn thätig, in Frankfurt, in Darmſtadt, in Rotterdam, um in Vorbereitung von Konzerten den Boden für Wagner zu ebnen. Noch wähnt er dieſen in Penzing ruhig bei der Arbeit, als ihn (in Leipzig) ein Telegramm Wagners plötzlich nach Stuttgart beruft. Wagner war im März 1864 heimlich von Penzing geflüchtet. Den Mietzins, die koſtſpielige Einrichtung und ſonſtige Schulden für ihn zu bezahlen, überließ er ohne weiteres ſeinen ahnungsloſen Freunden, die, wie z. B. Karl Tauſig, für ihn Bürgſchaft geleiſtet hatten. Von da an wird die Geſchichte immer romanhafter; die Begebenheiten überſtürzen ſich in immer ſchnellerem Tempo. Wagner eilt von Wien zunächſt nach Zürich zu Frau Wille, von da nach Stuttgart. Ihm nach — nicht ſeine Gläubiger, ſondern ſein Retter: der bayriſche Hofſekretär v. Pfiſtermeiſter, der im Auftrage des jungen Königs Ludwig II. Wagner ausfindig machen und nach München bringen ſoll.

Er ſucht den Flüchtling vergebens in Wien, vergebens in Zürich; endlich erhaſcht er ihn in Stuttgart, gerade als Weißheimer ihm die Koffer packen hilft zur raſchen Weiterreiſe. „Ich bin am Ende," ſagt Wagner, „ich muß irgendwo von der Welt verſchwinden. Können Sie mich nicht davor bewahren?" Diesmal iſt es Weißheimer zu ſeinem Leidweſen unmöglich, da er noch nicht in dem Beſitz ſeines zu erwartenden Vermögens und ſein Vater der vielen Opfer müde geworden war. „Nun, ſo muß ich auf einige Zeit verſchwinden, aber Sie müſſen mich begleiten!" Wendelin ſagt dies zu; Wagner möge unter allen Umſtänden auf ihn rechnen. „Nun ſo verſchwinden wir in die Rauhe Alb!" — Da erſcheint als rettender Engel der königliche Abgeſandte und nimmt Wagner ſofort nach München mit. Noch in der Abſchiedsſtunde vermag Wendelin ihm einen letzten Dienſt zu erweiſen. Wagner war nämlich eiligſt in den Waggon eingeſtiegen, ohne eine Fahrkarte gelöſt zu haben; da rennt Wendelin zur Kaſſe, löſt das Billet nach München und reicht es noch rechtzeitig Wagner durchs Waggonfenſter.

Wir finden Wagner als allmächtigen Günſtling des jungen Königs wieder. Nun hat er die Dienſte ſeines treuen Wendelin nicht mehr nötig, und ſo iſt denn auch ſchnell vergeſſen, was dieſer durch volle zehn Jahre in unermüdlicher Aufopferung für ihn geleiſtet. Als Wendelin ſeinen Beſuch in Starnberg anzeigt, antwortet ihm Wagner, er könne ihn nicht aufnehmen, da ſeine Gaſträume in den nächſten Tagen beſetzt ſein würden. Zu Weißheimers Hochzeit verſpricht Wagner nach Augsburg zu kommen; ja er will nach der Trauung ſogleich mit dem jungen Ehepaare nach München fahren und ihm hier das Hochzeitsdiner geben.

Wendelin ist entzückt über diese Auszeichnung, erhält aber im letzten Augenblicke ein Telegramm von Wagner, daß er nicht kommen könne und daß auch das versprochene Hochzeitsdiner in München unmöglich sei. So schmerzlich Weißheimer diese grausame Überraschung treffen mußte, er unterdrückt jede Empfindlichkeit, hofft er doch, Wagner werde ihm wenigstens einen einzigen, für seine ganze Zukunft entscheidenden Freundschaftsdienst nicht versagen. Es handelte sich um die Annahme seiner Oper „Theodor Körner" am Münchener Hoftheater. Eine einfache Empfehlung Wagners hätte hingereicht, um vom König den gewünschten Auftrag zu erwirken. Ein Wort von Wagner war genügend, um Weißheimer wenigstens eine Audienz beim König zu verschaffen. Wagner hat beides abgelehnt. Ja, er ließ sich nicht einmal herbei, sich von Weißheimer einige Hauptpartien der Oper vorspielen zu lassen. Nur in das Textbuch hatte er Einsicht genommen und dessen „revolutionäre Tendenz" getadelt. Und doch muß Wagner, wie zahlreiche Stellen in seinen Briefen beweisen, von dem Talent Weißheimers eine sehr günstige Meinung gehegt haben. Als Liszt die Oper auf das wärmste an die Berliner General-Intendanz empfiehlt, schreibt Wagner am 15. Januar 1868: „Herzlichen Dank, lieber Wendelin! Alles Glück sei mit Ihnen und Ihrem Körner. Es kann ein sehr glücklicher Fall sein und — ich hoffe es!" Selbst rührte er aber keinen Finger für seinen früheren Wohlthäter. Wir wollen hier nicht dem ganzen Leidensweg des immer von neuem hingehaltenen und getäuschten armen Wendelin schrittweise nachgehen — genug, daß er nach unsäglicher Mühe und Zeitverlust von Frau Cosima

ſchließlich die gnädige Entſcheidung empfing: Wagner werde, falls der König die Aufführung der Oper aus freien Stücken bewilligen ſollte, nicht dagegen ſprechen! Thatſache iſt, daß Weißheimers Werk, das an einer andern Bühne einen guten Erfolg errungen, in München nicht zur Aufführung gelangt iſt. Das alſo war der Lohn für Weißheimers zehnjährige unermüdliche Aufopferung. Er ſah nunmehr ein, daß von dem mächtig gewordenen Wagner durchaus nichts zu hoffen ſei, und verließ München, um eine Kapellmeiſterſtelle in Augsburg, dann in Berlin (bei Kroll), in Düſſeldorf und Würzburg anzunehmen. In jeder dieſer Stellungen galt ſein ſchönſter Eifer der Aufführung von Wagners Opern. Von Wagner ſelbſt empfing er nie wieder ein Lebenszeichen, ſeit er dieſen zuletzt 1868 flüchtig in München geſehen — neben dem König in der Hofloge bei der Première der „Meiſterſinger".

Verſchiedene Kritiker rügen an Weißheimer, daß er auch von ſeinen eigenen Kompoſitionen ſpricht und von der Anerkennung, welche Männer wie Liszt, Bülow, Tauſig, Cornelius, Dräſecke und Perfall ihnen gezollt haben. Es iſt ihm, nach meiner Empfindung, dieſe einzige beſcheidene Genugthuung von Herzen zu gönnen;*) ja, die Berufung auf das Lob der genannten Künſtler war faſt notwendig, um den Leſer vor dem Irrtum zu bewahren, Weißheimer ſei eben nicht mehr und nichts anderes geweſen, als in einer Perſon der Lohndiener und der Geldgeber Wagners. Die

*) Eine zweite Oper Weißheimers, „Meiſter Martin und ſeine Geſellen", hat in Frankfurt a. M. einen großen Erfolg errungen unter der Leitung Deſſoffs, der die Novität ſeinerzeit angelegentlichſt zur Aufführung in Wien empfahl.

geſchworenen Parteigänger des letzteren werden tadelnde Worte vorausſichtlich nur gegen Weißheimer erheben. Für ſie bleibt ja Wagner der Idealmenſch, ja nach Zeugnis des Herrn v. Wyzewa ſchlechtweg der Heiland. Sie ignorieren den kleinen Unterſchied, daß dieſer „Heiland“ immer andere ſein Kreuz ſchleppen und die Dornenkrone tragen ließ, ohne daß es ihm beifiel, die armen Schächer dann mit ſich ins Paradies zu nehmen.

Druck von Greßner & Schramm, Leipzig.

Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur.

Protektorat:
Se. Königl. Hoheit
Großherzog Karl Alexander
von Sachsen-Weimar.

Protektorat:
Se. Königl. Hoheit
Prinz Georg
von Preussen.

Vorstand:

Dr. G. v. Goßler, Exc.,
Staatsminister, Oberpräsident der Prov. Westpreußen zu Danzig.

Dr. Erich Schmidt,
ordentl. Professor an der Königl. Universität zu Berlin.

Prof. A. v. Werner,
Direktor der Königl. Akademie der Künste zu Berlin.

Dr. W. Jordan,
Geheimer Ober-Regierungsrat zu Berlin.

Satzungen:

§ 1. Der „Allgemeine Verein für Deutsche Litteratur" verfolgt die Aufgabe, seinen Mitgliedern neue, gute populärwissenschaftliche Werke hervorragender deutscher Schriftsteller auf dem Gebiete der Geschichte, Litteratur, Länder- und Völkerkunde, Naturwissenschaften, Philosophie, Musik, Kunst u. s. w. zu einem billigen Preise zugänglich zu machen.

§ 2. Die Mitglieder verpflichten sich zur Zahlung eines jährlichen Abteilungsbeitrages von Achtzehn Mark, der beim Eintritt in den Verein oder bei Empfang des ersten Bandes der Abteilung zu entrichten ist.

§ 3. In jeder Abteilung erscheinen in Zwischenräumen von drei Monaten vier Werke im Umfang von ca. 20 Bogen Oktav, die sich durch geschmackvollen Druck und eleganten Halbfranz-Einband auszeichnen und allen Vereinsmitgliedern postfrei zugesandt werden.

§ 4. Die Vereins-Veröffentlichungen gelangen zunächst nur an die Mitglieder zur Versendung und werden an Nichtmitglieder erst später und nur zu bedeutend erhöhtem Preise (der Band zu 6—9 Mark) abgegeben. Der sofortige **Umtausch eines neuerschienenen Werkes gegen ein anderes, früher erschienenes ist den Vereins-Mitgliedern ohne jede Nachzahlung gestattet.**

§ 5. Der Eintritt in den Verein kann jederzeit erfolgen. Die Beitrittserklärung ist an eine beliebige Buchhandlung oder an die Geschäftsstelle des „Allgemeinen Vereins für Deutsche Litteratur" Berlin W., Elßholzstr. 12, zu richten. Ein etwaiger Austritt ist spätestens bei Empfang des dritten Bandes einer jeden Abteilung der betreffenden Buchhandlung oder der Geschäftsstelle des Vereins anzuzeigen.

§ 6. Die Geschäftsführung des Vereins liegt in den Händen der Verlagsbuchhändler Kommerzienrat Dr. Hermann Paetel und Alfred Paetel.

In den bisher erschienenen XXVI Abteilungen gelangten nachstehende Werke zur Ausgabe:

Abteilung I

Bodenstedt, Fr. v., Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffys.

Hanslick, Eduard, Die moderne Oper.

***Löher, Franz v.**, Kampf um Paderborn 1597—1604.

Osenbrüggen, E., Die Schweizer. Daheim und in der Fremde.

***Reitlinger, Edm.**, Freie Blicke. Populärwissenschaftliche Aufsätze.

***Schmidt, Adolf**, Historische Epochen und Katastrophen.

***Sybel, H. v.**, Vorträge und Aufsätze.

Abteilung II

***Auerbach, Berthold**, Tausend Gedanken des Collaborators.

***Bodenstedt, Fr. v.**, Shakespeares Frauencharaktere.

***Frenzel, Karl**, Renaissance- und Rococo-Studien.

***Gutzkow, Karl**, Rückblicke auf mein Leben.

***Heyse, Paul**, Giuseppe Giusti, Gedichte.

***Hoyns, Georg**, Die alte Welt.

***Richter, H. M.**, Geistesströmungen.

Abteilung III

Bodenstedt, Fr. v., Der Sänger von Schiras, Hafisische Lieder.

Büchner, Ludwig, Aus dem Geistesleben der Tiere.

***Goldbaum, W.**, Entlegene Culturen.

***Lindau, Paul**, Alfred de Musset.

Lorm, Hieronymus, Philosophie der Jahreszeiten.

***Reclam, C.**, Lebensregeln für die gebildeten Stände.

Vambéry, Hermann, Sittenbilder aus dem Morgenlande.

Abteilung IV

***Dingelstedt, Franz**, Litterarisches Bilderbuch.

Büchner, Ludwig, Liebesleben in der Tierwelt.

Lazarus, M., Ideale Fragen.

***Lenz, Oscar**, Skizzen aus Westafrika.

***Strodtmann, Ad.**, Lessing. Ein Lebensbild.

***Vogel, H. W.**, Lichtbilder nach der Natur.

***Woltmann, Alfred**, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte.

Abteilung V

Hanslick, Eduard, Musikalische Stationen. (Der „Modernen Oper" II. Teil.)

Cassel, Paulus, Vom Nil zum Ganges. Wanderungen in die orientalische Welt.

***Werner, Reinhold**, Erinnerungen und Bilder aus dem Seeleben.

***Lanser, W.**, Von der Maladetta bis Malaga. Zeit- und Sittenbilder aus Spanien.

Abteilung VI

***Lorm, Hieronymus**, Der Abend zu Hause.

***Schmidt, Max**, Der Leonhardsritt. Lebensbilder aus dem bayerischen Hochlande.

***Genée, Rudolf**, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels.

***Kreyßig, Friedrich**, Litterarische Studien und Charakteristiken.

Abteilung VII

*Weber, M. M., Freiherr von, Vom rollenden Flügelrade.

*Ompteda, Ludwig, Freiherr von, Aus England. Skizzen und Bilder.

Hopfen, Hans, Lyrische Gedichte und Novellen in Versen.

*Das moderne Ungarn. Herausgegeben von Ambros Negményi.

Abteilung VIII

Ehrlich, H., Lebenskunst und Kunstleben.

Hanslick, Eduard, Aus dem Opernleben der Gegenwart. (Der „Modernen Oper" III. Teil.)

*Renleaux, F., Quer durch Indien. Mit 20 Original-Holzschnitten.

Klein, Hermann J., Astronomische Abende. Geschichte und Resultate der Himmels-Erforschung.

Abteilung IX

Brahm, Otto, Heinrich von Kleist. (Preisgekröntes Werk.)

Egelhaaf, G., Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation. (Preisgekröntes Werk.)

Jastrow, J., Geschichte des deutschen Einheitstraumes und seiner Erfüllung. (Preisgekröntes Werk.)

*Gottschall, Rud. v., Litterarische Totenklänge und Lebensfragen.

Abteilung X

*Preyer, W., Aus Natur- u. Menschenleben.

*Jähns, Max, Heeresverfassungen und Völkerleben. Eine Umschau.

*Lotheißen, Ferdinand, Margarethe von Navarra.

Hanslick, Eduard, Concerte, Componisten und Virtuosen.

Abteilung XI

*Gneist, Rudolf v., Das englische Parlament in tausendjährigen Wandlungen vom 9. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.

Güßfeldt, Paul, In den Hochalpen. Erlebnisse a. d. Jahren 1859—1885.

*Meyer, M. Wilhelm, Kosmische Weltansichten. Astronomische Beobachtungen und Ideen aus neuester Zeit.

*Brugsch, H., Im Lande der Sonne. Wanderungen in Persien.

Abteilung XII

*Meyer, Jürgen Bona, Probleme der Lebensweisheit. Betrachtungen.

*Herrmann, Emanuel, Cultur und Natur. Studien im Gebiete der Wirtschaft.

Büchner, Ludwig, Thatsachen und Theorien a. d. naturwissenschaftl. Leben der Gegenwart.

Hanslick, Eduard, Musikalisches Skizzenbuch. (Der „Modernen Oper" IV. Teil.)

Abteilung XIII

Geffcken, F. H., Politische Federzeichnungen.

Lesseps, Ferdinand von, Erinnerungen.

Meyer, M. Wilh., Die Entstehung der Erde und des Irdischen.

*Bodenstedt, Friedrich v., Erinnerungen aus meinem Leben. I. Bd.

Abteilung XIV

*Falke, Jacob von, Aus dem weiten Reiche der Kunst.

*Herrmann, Emanuel, Sein und Werden in Raum und Zeit.

*Henne am Rhyn, O., Kulturgeschichtliche Skizzen.

*Preyer, W., Biologische Zeitfragen.

Abteilung XV

Hanslick, Ed., Muſikaliſches und Litterariſches. (Der „Modernen Oper“ V. Teil.)

***Bodenſtedt, Fr. v.**, Erinnerungen aus meinem Leben. II. Band.

***Hellwald, Fr. v.**, Die Welt der Slawen.

***Spielhagen, Fr.**, Aus meiner Studienmappe.

Abteilung XVI

Büchner, Ludwig, Das goldene Zeitalter.

***Brugſch, H.**, Steininſchrift und Bibelwort.

***Meyer, M. Wilh.**, Mußeſtunden eines Naturfreundes.

***Sterne, Carus**, Natur und Kunſt.

Abteilung XVII

Hanslick, Ed., Aus dem Tagebuche eines Muſikers. (Der „Modernen Oper“ VI. Teil.)

***Henne am Rhyn, O.**, Die Frau in der Kulturgeſchichte.

***Gottſchall, Rud. v.**, Studien zur neuen deutſchen Litteratur.

***Falke, Jacob v.**, Geſchichte des Geſchmacks.

Abteilung XVIII

***Werner, Reinhold**, Auf fernen Meeren und Daheim.

***Ullrich, Titus**, Reiſeſtudien aus Italien, England und Schottland.

***Jähns, Max**, Über Krieg, Frieden und Kultur.

***Diercks, G.**, Kulturbilder aus den Vereinigten Staaten.

Abteilung XIX

Ehlers, Otto E., An indiſchen Fürſtenhöfen. I. Band.

Ehlers, Otto E., An indiſchen Fürſtenhöfen. II. Band.

***Brugſch, H.**, Mein Leben und mein Wandern.

Ehlers, Otto E., Im Sattel durch Indo-China. I. Band.

Abteilung XX

Hanslick, Ed., Aus meinem Leben. I. Band.

Ehlers, Otto E., Im Sattel durch Indo-China. II. Band.

Hanslick, Ed., Aus meinem Leben. II. Band.

***Fitzner, Rud.**, Die Regentſchaft Tunis.

Abteilung XXI

***Falke, Jacob von**, Aus alter und neuer Zeit.

***Frenzel, Karl**, Rokoko, Büſten und Bilder.

***Ehrlich, H.**, Modernes Muſikleben.

***Wegener, Georg**, Herbſttage in Andaluſien.

Abteilung XXII

Hanslick, Ed., Fünf Jahre Muſik. (Der „Modernen Oper“ VII. Teil.)

Dove, Karl, Südweſt-Afrika.

***Herrmann, E.**, Das Geheimnis der Macht.

Ehlers, Otto E., Im Oſten Aſiens.

Abteilung XXIII

*Wegener, Georg, Zum ewigen Eise.
*Werner, R., Salzwasser.
*Hirschfeld, G., Aus dem Orient.
*Haacke, W., Aus der Schöpfungswerkstatt.

Abteilung XXIV

*Karpeles, Gustav, Litterarisches Wanderbuch.
Dove, Karl, Vom Kap zum Nil.
Seidel, A., Transvaal, die Südafrikanische Republik.
*Canera, Karl, Aus drei Weltteilen.

Abteilung XXV

Hanslick, Ed., Am Ende des Jahrhunderts. (Der „Modernen Oper" VIII. Teil.)
Below, Ernst, Mexiko. Skizzen und Typen aus dem Italien der neuen Welt.
*Zabel, Eugen, Russische Litteraturbilder.
Lindau, Paul, An der Westküste Kleinasiens.

Abteilung XXVI

Gottschall, Rud. von, Zur Kritik des modernen Dramas.
Königsmarck, Graf Hans von, Japan und die Japaner.

Ferner erscheint:

Münz, S., Römische Reminiscenzen und Profile.
Hanslick, Ed. Aus neuer und neuester Zeit. (Der „Modernen Oper" IX. Teil.)

Bezugs-Erleichterung.

Damit die verehrlichen Mitglieder, welche dem Verein neu beitreten, Gelegenheit haben, sich aus den früher erschienenen Abteilungen die ihnen zusagenden Werke **billiger als zum Ladenpreise von 6—9 Mark** für den Band beschaffen zu können, haben wir bei einer **Auswahl** aus den mit * bezeichneten Bänden zur Erleichterung des Bezuges eine bedeutende Preisermäßigung eintreten lassen, und zwar in der Weise, daß nach freier Wahl

10	Bände	. . . .	anstatt	60— 80	ℳ	jetzt	35	ℳ	kosten
15	„	. . . .	„	90—120	„	„	50	„	„
20	„	. . . .	„	120—160	„	„	65	„	„
25	„	. . . .	„	150—200	„	„	80	„	„
30	„	. . . .	„	180—240	„	„	95	„	„
35	„	. . . .	„	210—280	„	„	110	„	„
40	„	. . . .	„	240—320	„	„	125	„	„
50	„	. . . .	„	300—400	„	„	155	„	„
60	„	. . . .	„	360—480	„	„	183	„	„
70	„	. . . .	„	420—560	„	„	210	„	„

APR 4 1930